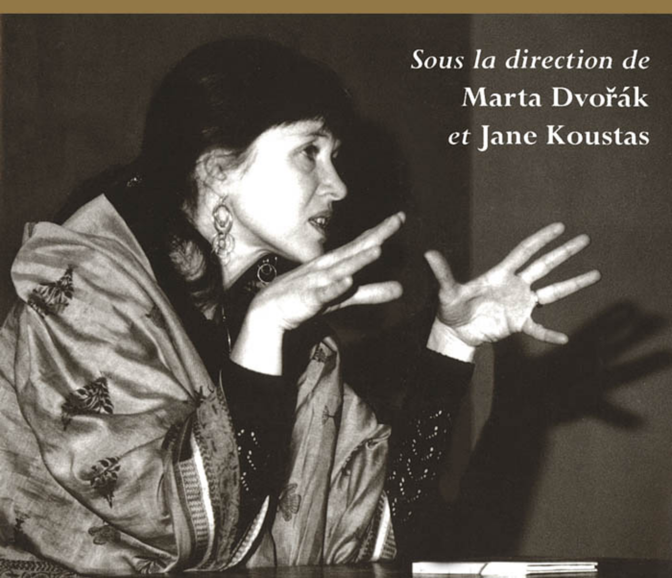
VISION/DIVISION

l'œuvre de Nancy Huston



Sous la direction de
Marta Dvořák
et Jane Koustas

VISION / DIVISION : l'œuvre de Nancy Huston

La Collection internationale d'études canadiennes
The International Canadian Studies Series

La Collection internationale d'études canadiennes présente des ouvrages de premier ordre, rédigés surtout par des universitaires non canadiens. Elle comprend des actes de colloque, des recueils d'articles et divers types d'ouvrages de référence. La collection publie en français et en anglais.

The International Canadian Studies Series offers a unique collection of high-quality works written primarily by non-Canadian academics. The Series includes conference proceedings, collections of scholarly essays, and various forms of reference works. The Series publishes works written in either English or French.

ISSN 1489-713X

Collection internationale d'études canadiennes
International Canadian Studies Series

VISION / DIVISION :
l'œuvre de Nancy Huston

Sous la direction de
de Marta Dvořák et Jane Koustas

LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA PRESS

Catalogage avant publication de la Bibliothèque nationale du Canada

Vision, division : l'œuvre de Nancy Huston / sous la direction de Marta Dvorak et Jane Koustas.

(International Canadian Studies Series = Collection internationale d'études canadiennes, ISSN 1489-713X)
Comprend des réf. bibliogr.
Textes en français et en anglais.
ISBN 2-7603-0581-3

1. Huston, Nancy, 1953- — Critique et interprétation. 2. Doubles dans la littérature. I. Dvorak, Marta II. Koustas, Jane, 1954- III. Collection: International Canadian studies series.

PS8565.U8255Z93 2004 C843'.54 C2004-901261-4F

National Library of Canada Cataloguing in Publication

Vision, division : l'œuvre de Nancy Huston / sous la direction de Marta Dvorak et Jane Koustas.

(International Canadian Studies Series = Collection internationale d'études canadiennes, ISSN 1489-713X)
Includes bibliographical references.
Text in French and English.
ISBN 2-7603-0581-3

1. Huston, Nancy, 1953- — Criticism and interpretation. 2. Doubles in literature. I. Dvorak, Marta II. Koustas, Jane, 1954- III. Series: International Canadian studies series.

PS8565.U8255Z93 2004 C843'.54 C2004-901261-4E

Les Presses de l'Université d'Ottawa remercient le Conseil des Arts du Canada et l'Université d'Ottawa de l'aide qu'ils apportent à leur programme de publication.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIE) pour nos activités d'édition.

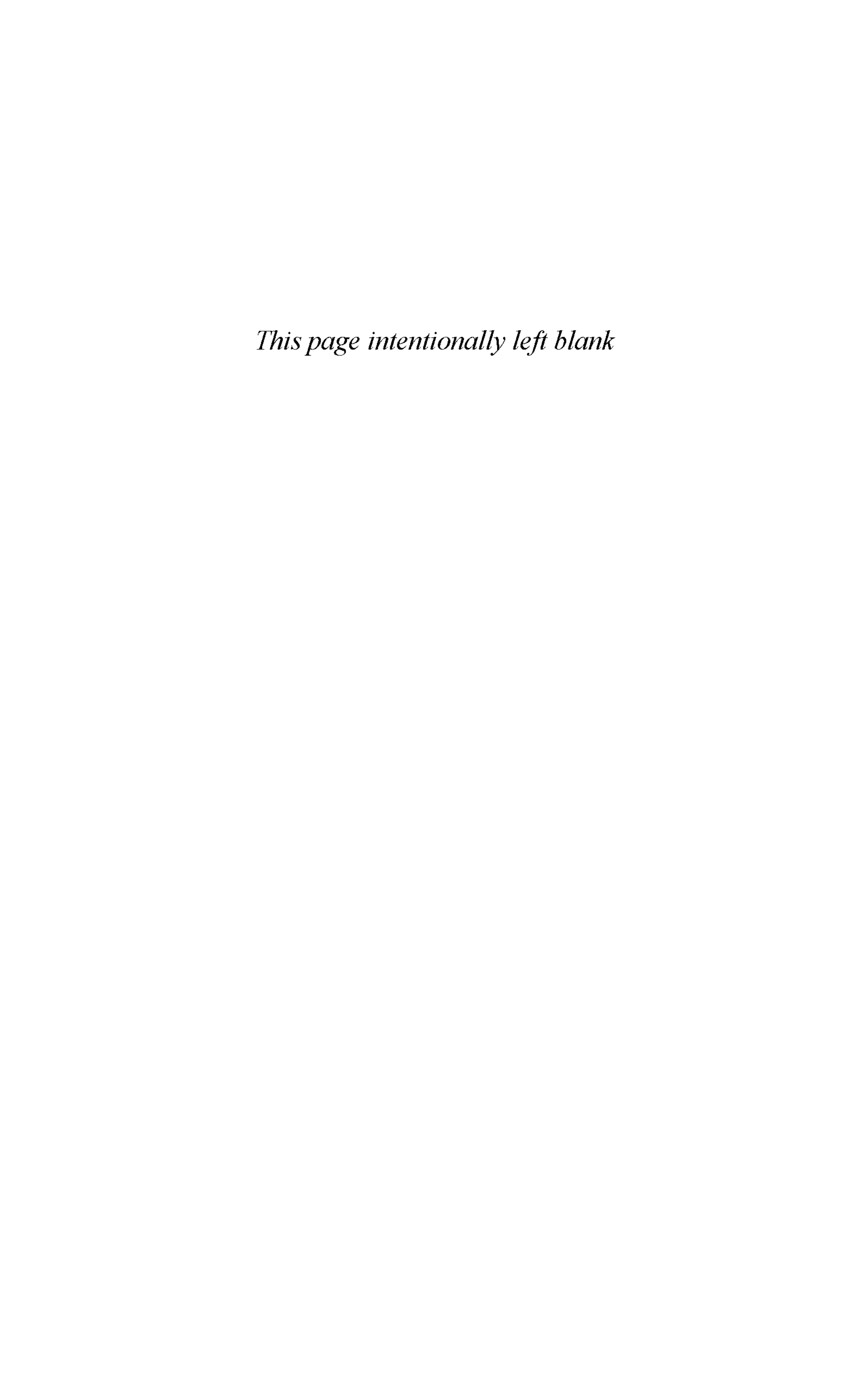


542, rue King Edward, Ottawa, Ont. Canada K1N 6N5
press@uottawa.ca http://www.uopress.uottawa.ca

Imprimé au Canada

Table des matières

Nous tenons à remercier le Gouvernement du Canada, le Conseil international des études canadiennes, l'Association française d'études canadiennes, l'Ambassade du Canada et le Centre culturel canadien à Paris, l'Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle et le Centre d'études canadiennes Paris III, le Centre d'études canadiennes Rennes 2, le Centre d'études canadiennes à la Brock University et le Humanities Research Institute, Brock University, de leur appui et de leur soutien financier. Nous reconnaissons également notre dette envers tous les collaborateurs qui ont participé à ce projet pendant le colloque Vision/Division ainsi qu'à la rédaction de cet ouvrage collectif. Ce livre doit beaucoup à l'équipe de rédaction des Presses de l'Université d'Ottawa et nous exprimons notre plus vive gratitude à Mme Ruth Bradley-St-Cyr ainsi qu'à son prédécesseur, Mme Vicki Bennett.



This page intentionally left blank

Introduction

Marta Dvořák

NANCY HUSTON est une écrivaine prolifique, auteure de neuf romans, dont plusieurs ont reçu des prix littéraires internationaux : *Cantique des plaines* (prix du Gouverneur général, prix Suisse-Canada) *Les Variations Goldberg* (prix Contrepoint, nomination pour le prix Fémina), *Instruments des ténèbres* (prix Goncourt des lycéens et prix du Livre Inter), *La virevolte* (prix Louis-Hémon de l'Académie du Languedoc). Mais elle est également connue pour ses créations dans de nombreux autres genres littéraires : nouvelles, livres pour enfants, traductions, œuvres pour la radio et scénarios pour le cinéma (avec Yves Angelo et Léa Pool), ainsi que pour ses essais éclectiques, parfois provocateurs, tels que *Dire et interdire : éléments de jurologie* (en collaboration avec Leïla Sebbar), *Mosaïque de la pornographie : Marie-Thérèse et les autres, Jouer au papa et à l'amant : de l'amour des petites filles, Lettres parisiennes : autopsie de l'exil* et *Désirs et réalités*. Nancy Huston a toujours osé franchir les frontières génériques, linguistiques, narratologiques. Dans son premier roman déjà, *Les Variations Goldberg*, elle disait « je » à la place de trente personnages différents. Plus récemment, son dernier roman, *Dolce agonia* (2001, texte français ; 2002, texte anglais), met à mal le refus contemporain de recourir au narrateur omniscient traditionnel : Huston s'arroge le droit de faire de Dieu un de ses personnages. Après *Nord perdu*, qui mêle autobiographie et essai, elle écrit *Limbes/Limbo : Un hommage à Samuel Beckett*, texte bilingue en regard, version anglaise à gauche, version française à droite.

Tout comme Beckett et Romain Gary, à qui elle a consacré un essai en 1995 (*Tombeau de Romain Gary*), Huston est tiraillée entre deux langues : le français et l'anglais. Sa renommée internationale est de nature exceptionnelle, car l'auteure touche directement des lectorats tant francophone qu'anglophone. En tant que Canadienne anglo-

phone, ce sont les héritages britannique et américain qui ont façonné son identité culturelle, mais en tant que Parisienne francophone, elle a choisi l'autre langue pour l'acte d'écriture. Elle rédige ses textes en français, et ensuite les traduit, ou les réécrit en anglais (prenant parfois le chemin inverse). Ce choix fascinant, voire insolite — si l'on en croit sa compatriote Mavis Gallant, qui est elle aussi bilingue, qui vit à Paris depuis cinquante ans et qui continue à revendiquer l'anglais comme langue de l'imagination —, peut s'expliquer par le fait que l'écriture en langue seconde permet d'évacuer davantage la sphère affective et de faire place à la sphère cognitive. Le résultat peut être celui que cherchait Beckett, justement, c'est-à-dire un travail de création plus cérébral, plus détaché. À l'instar de Beckett qu'elle désigne dans *Nord perdu* comme un « explorateur intrépide et désopilant des lieux communs », Nancy Huston fouille dans les proverbes, déclare que, dans une langue acquise, apprise, étrangère « aucun lieu n'est jamais commun ».

Le colloque international que nous avons organisé les 27-28 avril 2001 au sein du Centre d'études canadiennes Paris III-Sorbonne Nouvelle, en collaboration avec l'Université Brock, est à l'origine de cet ouvrage collectif. Lors de ce colloque, la participation de l'écrivaine a été un atout inestimable, et les organisateurs Jane Koustas (Université Brock) et moi-même (Sorbonne Nouvelle) avions rassemblé vingt-cinq intervenants de neuf pays autour du thème « Vision/division » qui centrait le débat sur les dimensions et stratégies du dédoublement et de la duplicité, autant sur les plans narratologique et structurel que sur les plans linguistique et interculturel. C'est la narratrice d'*Instruments des ténèbres* qui formule cette phrase qui suscite la réflexion : « Pas de vision sans division. Je ne cesse de comparer, combiner, séduire, traduire, trahir. J'ai le cœur et le cerveau fendus, comme les sabots du Malin. Anglais, français. » C'était un point de départ riche en possibilités, permettant à ce recueil de neuf essais d'analyser une œuvre où priment les thèmes de l'exil et de l'enfermement, de la musique et de la folie, de l'enfance et de la vieillesse d'une écrivaine qui, selon le *Magazine littéraire*, fait partie de ceux « qui ne cessent de détruire pour mieux pouvoir reconstruire ».

Au tout début de ce livre, le lecteur découvrira un essai de Nancy Huston sur le film *The Hours*. Il s'agit en fait d'une réflexion fascinante sur la création, la vie et la mort : une vision qu'elle a dédoublée selon sa coutume en français et en anglais. Puis, parmi les auteurs de ce recueil d'essais, le lecteur trouvera des chercheurs irlandais, suisse, hongrois et américain aux côtés d'universitaires canadiens et français;

à l'exception toutefois du tout premier article de Frank Davey, les textes sont rédigés en français. L'ouvrage, placé sous le signe de la symétrie, est organisé en quatre parties : « Réception et démarches créatives », « Dislocation/identité », « Art/vie » et « Formes musicales et textuelles ». Les deux premières parties, binaires et convergentes, s'interrogent sur ce que le critique français Jean-Pierre Naugrette a appelé la schizophrénie culturelle et linguistique des bilingues, et sur le transfert culturel et identitaire de toute personne en exil pour qui, selon les termes de Huston lors d'un entretien, « l'actualité suppose le maintenant mais pas l'ici ». L'écrivain fait remarquer judicieusement l'arbitraire de la question d'identité : « Vous n'avez pas la tête remplie des mêmes images que vos frères et sœurs, vous ne regardez pas le même journal de vingt heures. » Ses œuvres aussi suggèrent que chacun se construit ainsi, « comme si l'actualité du monde vue à travers le prisme de son pays devenait une affaire personnelle ».

La première partie, donc, dont le titre est « Réception et démarches créatives », est constituée de deux articles, l'un de Frank Davey, le second de Mary Gallagher, qui constatent tous deux l'insuffisance des réponses critiques sérieuses à l'œuvre de Huston (à la fois romanesque et non romanesque), des réponses limitées la plupart du temps à des écrits de type journalistique. Le texte de Frank Davey, intitulé « Big, Bad, and Little Known : the Anglophone-Canadian Nancy Huston », étudie la réception de l'œuvre de Huston aussi bien chez le grand public que chez les critiques. L'auteur suggère que, alors que Huston elle-même a accédé au statut de vedette, ses écrits au Canada demeurent exclus du canon littéraire, car ils sont déjà légitimés par des lectorats américains et français, et donc empreints d'un parfum de néocolonialisme. Si Frank Davey se penche sur le processus de fabrication d'images, et tend à attribuer l'ambivalence de la réception à des raisons d'ordre axiologique et idéologique, Mary Gallagher s'attache quant à elle à lier cette discrétion de la réception critique aux démarches créatives adoptées par Huston. Dans son essai intitulé « Nancy Huston ou la relation proliférante », elle fait remarquer que ses œuvres animées par une dynamique de déplacement échappent aux considérations de classifications de tout genre, et que l'auteure entretient dans ses écrits une relation fortement dialogique avec des figures d'autrui, ainsi qu'une prolifération de superpositions et d'intersections déstabilisantes.

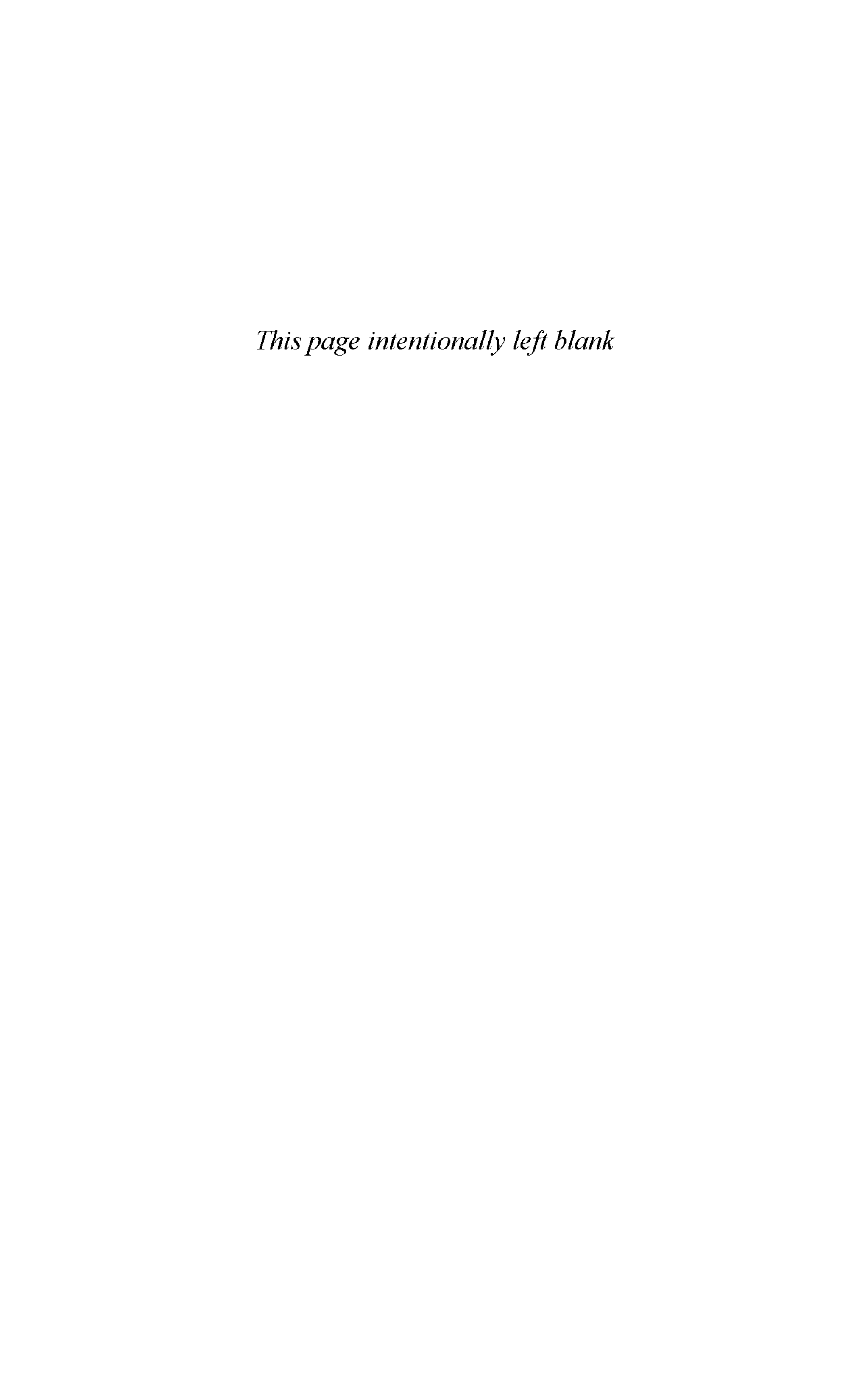
La deuxième partie, intitulée « Dislocation/identité », contient également deux articles. Christine Klein-Lataud, dans son texte « Langue

et lieu de l'écriture », mêle des références à l'expérience d'autres écrivains bilingues à son étude des essais et des fictions de Huston où prime la métaphore du masque, afin d'amorcer une réflexion sur les notions de voix, de *persona* (qui d'origine signifie « masque »), et de sujet de l'écriture. Également intéressée par le processus d'interculturalité, Lise Gaboury-Diallo, de son côté, recourt à la notion d'« id-entité ». Dans un essai qui s'intitule « L'altérité assumée dans *La virevolte* et *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston », elle étudie la question d'une altérité qui comprend la désubstantialisation de l'être et l'autoengendrement par la création. Ses analyses portent essentiellement sur deux romans de Huston, mais elle offre des bases de réflexion susceptibles d'apporter un éclairage sur le reste de l'œuvre.

Dans la troisième partie de l'ouvrage, « Art/vie », le premier texte, « Stratégies de spatialisation et effets d'identification ou de distanciation dans *Cantique des plaines* », qui rappelle que Huston associe l'Alberta à l'abandon de la mère, le lecteur ne manquera pas de se souvenir que, dans le texte « A Tongue Called Mother », Huston cite Julia Kristeva, qui déclare que la mise à mort de la mère sous-tend toute création artistique, en ce sens que « tout changement de forme et de langage suppose un affrontement à ce qui garantit l'identité de manière archaïque et génétique ». Pamela Sing analyse donc le roman qui met en scène la province natale par le biais d'une textualisation d'un espace dysphorique. Dans l'article qui suit, Christine Lorre étudie la tension des liens entre création et procréation dans *La virevolte*, ainsi que le rapport de la protagoniste, danseuse-chorégraphe, au temps et à la mort à travers la maternité et l'art corporel qu'est la danse.

La quatrième et dernière partie, intitulée « Formes musicales et textuelles », contient trois études formelles qui mettent en lumière les croisements entre la musique et la littérature chez cette romancière virtuose du clavecin. Ces croisements sont systémiques, et on ne manquera pas de remarquer que, dans un roman comme *Instruments des ténèbres*,la préoccupation ontologique centrale, « la lame froide, *l'écart* entre moi et le monde », est placée sous le signe du triton, cet intervalle qui de façon paradoxale incarne la dissonance à la perfection, au point d'être désigné comme l'accord du diable. Dans son article « Variations littéraires dans *Les Variations Goldberg* », Catherine Khordoc analyse le roman dont la structure narrative s'inspire de la célèbre composition de Jean-Sébastien Bach. Les réflexions sur la musique, sur la représentation, y problématisent la notion du temps : le temps de la composition, le temps de l'interprétation et de l'écoute. En examinant

les jeux entre les voix et entre le temps et l'espace, à l'aide des concepts bakhtiniens de la polyphonie et du chronotope, la chercheuse suscite un questionnement sur le rôle de l'interprète et des auditeurs, dans le cas d'une représentation musicale, et parallèlement, de l'écrivain et de ses lecteurs-interprètes, dans le cas de la création et de la réception d'une œuvre littéraire. De son côté, dans son texte intitulé « L'expression contrapuntique : la fugue prodigieuse de Nancy Huston », David Powell examine comment les multiples voix dans le roman *Prodige* s'entrecroisent et se répondent en alternance, jouant des jeux de tonalité divers, pour finir par échafauder un ensemble complexe, touffu, et étrangement cohérent, tout comme les différentes voix d'une fugue : elles tendent toutes vers la même fin, mais les diverses voix se contredisent et se démentent jusqu'à se détruire. Le texte du chercheur, lui-même structuré d'après un ordre musical d'exposition, de contre-exposition et de coda, s'attache à montrer la déconstruction de l'illusion de l'harmonie finale. Enfin, l'article de Patricia-Léa Paillot qui clôt l'ouvrage, « Cacophonie corporelle dans *Instruments of Darkness* de Nancy Huston », analyse ce roman contrapuntique coulé dans le moule de la forme sonate, dont les éclatements et dislocations sont placés sous le signe de la *scordatura*, technique musicale baroque de la dissonance et de l'imprévu. À l'aide de concepts deleuziens, la chercheuse montre comment l'écrivaine désarticule le temps, l'espace, et les conventions littéraires comme la stridente rupture des accords du compositeur von Biber, pour passer d'une logique du sens à la logique de la sensation.



This page intentionally left blank

I. Prologue

*The Hours**

Nancy Huston

« RESTE LÀ », dit Vanessa à Angelica. « Il fallait que je parte », explique Laura à Clarissa. Il est question dans ce film de rapprochements et de séparations, de liens et de ruptures, de vie et de mort, un film peut-il évoquer telles choses, peut-il montrer de telles choses, est-ce réellement possible?

Voici des œufs, les prémices d'une vie, nous les cassons sur le bord du bol et les réchauffons dans notre paume et les utilisons pour faire une terrine de crabe ou une tourte à l'agneau ou alors un gâteau d'anniversaire, objet qui marque le passage du temps donc l'approche de la mort, ces œufs-ci ne deviendront jamais poulets et de toute façon l'oiseau va mourir, il est tombé de son nid et n'a aucune chance de s'en remettre, Virginia Woolf s'allonge sur le sol pour regarder, de ses yeux vivants, les yeux de l'oiseau pendant que la lumière les quitte, cet œuf-ci sera-t-il fécondé? deviendra-t-il poulet, oiseau, être humain? Quelque chose a poussé dans mon utérus, dit Clarissa, c'est devenu une fille mais je n'ai jamais rencontré l'homme qui m'a fécondée. Quelque chose est en train de pousser dans mon utérus, dit la meilleure amie de Laura, ce n'est pas un enfant mais une tumeur. Oh mon Dieu se dit Laura, je ne veux pas que tu meures, pas toi ma meilleure amie — pas toi mon ancien amant, dit Clarissa à Richard — pas toi mon épouse, dit Leonard à Virginia, toi tu ne dois pas mourir, je sais bien que nous mourrons tous mais il ne faut pas que toi tu meures maintenant, si seulement nous pouvions revenir au temps d'antan, quand nous étions heureux, quand nous n'avions pas encore compris que la perte existe.

* Ce texte est publié dans ce livre avec l'aimable autorisation de la revue *Zeuxis*.

Sur la table chez les Woolf, de la viande amoncelée : d'énormes tas de chair crue et rouge que la cuisinière débite en morceaux pour un repas, le petit agneau folâtre avait atteint le bon âge et on l'a égorgé pour pouvoir le manger et le digérer et transformer sa chair en la nôtre, car nous aussi sommes de la viande, de la chair, et nous aussi, avec le glissando des heures, atteignons peu à peu l'âge où il sera notre tour de mourir, par notre propre décision ou par celle de l'horloge, « Ça n'a pas d'importance », dit Meryl Streep, dit Nicole Kidman, dit Julianne Moore : toutes trois prononcent cette phrase à un moment donné du film, ces grandes comédiennes que nous reconnaissons — car elles aussi sont faites de chair et de sang et nous les avons vues dans d'autres films, voilà des années que nous les regardons à l'écran, elles vieillissent, se transforment, et nous aussi, assis dans la salle de cinéma à côté de l'être que nous aimons, l'être que nous chérissons, reste là, reste là, et nous savons bien qu'un jour, sauf si nous-mêmes disparaissons d'abord, nous entendrons les mots « Meryl Streep est morte » et repenserons à sa formidable prestation dans ce film, à la manière dont les mouvements heurtés de son corps traduisaient ceux de son âme, et aussi à l'entente miraculeuse entre les trois actrices qui, bien qu'apparaissant toujours séparément à l'écran (à une scène près, la toute dernière), semble si heureuses de travailler ensemble que le feu intérieur de chacune allume des étincelles chez les deux autres : émulation, rivalité, collaboration... Elles ont de vrais noms : Meryl, Nicole, Julia; elles incarnent d'autres personnes : Clarissa, Virginia, Laura; et celles-ci en ont engendré d'autres encore, leurs enfants, leurs personnages, les fictions bougent et se fondent dans la réalité, les cadres temporels se déplacent, à notre tour nous prenons en nous les histoires de tous ces êtres pour les intégrer à la nôtre : par exemple, cela change notre regard sur Julian Bell le neveu de Virginia — un des deux adolescents bêtas, balourds et ricaneurs dans le film — de savoir qu'il est mort à l'âge de vingt-neuf ans à la guerre d'Espagne.

« Tu as mangé? » « Tu as pris tes comprimés? » Je t'en prie, n'oublie pas de consommer la nourriture, les médicaments, les livres, la musique, l'amour qui t'aideront à survivre, pour que je puisse continuer de t'aimer, pour que ma vie continue d'avoir du sens. « C'est ça qu'on fait! dit Clarissa à Richard. On reste en vie les uns pour les autres! » On s'offre des fleurs... pour des anniversaires, des prix littéraires, des noces, des funérailles. Leonard Woolf prodigue des soins aux fleurs de son jardin. Très doucement, Virginia dépose quelques roses sur la tombe de l'oisillon. La fleuriste de Manhattan a lu le roman de Richard. Tout circule. Mots, couleurs, souvenirs. Tristesse aussi.

Elles sont fragiles, les fleurs si belles et parfumées, elles mourront bientôt, elles mourront bientôt, saisissez le jour.

Dans le roman de Richard à l'intérieur du film, la mère qui l'a abandonné jadis se suicide. Dans la « vraie vie » du film, elle ne se suicide pas, même si elle y songe très sérieusement car il lui semble que son existence est une forme de mort : pour elle à ce moment-là, en 1951, quitter ses enfants c'est choisir la vie.

« Reste là. »

« Il fallait que je parte. »

Dans *The Hours*, c'est Richard le fils écrivain qui finit par se suicider, alors que dans *Mrs Dalloway* c'est Septimus Warren Smith le visionnaire et dans la réalité réelle c'est Virginia Woolf... tous trois tourmentés par des voix qui leur parlent en grec, des voix qui circulent depuis des siècles, et qui disent vrai, et qui mentent, ça n'a pas d'importance.

Le temps a passé — 1923 / 1951 / 2001 — des espaces se sont ouverts — Richmond, Grande-Bretagne / Los Angeles, Californie / New York, New York — et à travers ces étendues de temps et d'espace des signes ont été transmis, certains êtres ont absorbé la terreur et la beauté de la vie et les ont transformées en livres, les livres ont été donnés et reçus, Virginia est romancière, Clarissa, éditrice et Laura, bibliothécaire, oui ce XXe siècle a été le premier où, dans certaines parties du monde, les femmes ne se sont plus préoccupées seulement d'œufs et de viande mais aussi de signes et de symboles, le premier où elles ont pu remettre en cause leur destin inéluctable de mère — et là, au lieu de simplement s'asseoir pour consommer les repas des femmes, les hommes consomment aussi leurs messages, les respectent et les retransmettent, Leonard Woolf discute avec Virginia chaque jour pendant l'élaboration de *Mrs Dalloway*, plusieurs décennies plus tard Michael Cunningham lit ce roman et s'en inspire pour écrire *The Hours*, puis Stephen Daldry lit le roman de Cunningham et décide d'en faire un film, la chair se fait verbe et le verbe se fait chair, à nous maintenant de prendre en nous cette oeuvre d'art particulière, de la comprendre et d'en parler avec d'autres, il n'existe aucune recette en la matière, parfois nos tentatives échouent et il faut les bazarder, le gâteau d'anniversaire raté de Laura, les poèmes ratés de Richard, les manuscrits médiocres que lit Clarissa, le festin pour une réception annulée... on n'a d'autre choix que de balancer tout ça à la poubelle — mais, même alors, ça se transforme en terreau pour de nouvelles tentatives, de la matière première pour de nouvelles œuvres, oui, tout a de l'importance.

STAY CLOSE, says Vanessa to Angelica. I had to leave, explains Laura to Clarissa. It is about the coming together and the coming apart, the joining and the separating, the living and the dying, can a film be about such things, can it show such things, can it do this?

Here are the eggs, the beginnings of a life, we break them open on the edge of a bowl and warm them in our hands and with them we make crab terrines or lamb pies — or else birthday cakes, which mark the passage of time and therefore the approach of death, these eggs will never turn into chickens and besides the bird is dying now, it fell out of its nest and cannot possibly survive, Virginia Woolf lies down on the ground alone to watch, with her living eyes, the eyes of the bird as the light fades out of them, will this egg be fertilized will it turn into a chicken, a bird, a person? Something grew in my uterus says Clarissa, it turned into a daughter, but I never met the man who fertilized my egg. Something is growing in my uterus, says Laura's best friend, it is not a child it is a tumour, oh my God, I don't want you to die, not you, my best friend, says Laura to herself, not you my former lover, says Clarissa to Richard, not you my wife, says Leonard to Virginia, you must not die, I know we are all dying but you must not die now, if only we could go back to the way we were then, when we were happy, when we had not yet grasped that loss exists.

There is meat on the table in the Woolfs' home, great heaps of raw red flesh are being chopped up for dinner by the cook, the frisky little lamb reached the right age and then its throat was slit so that we could eat it and digest it and turn its flesh into ours, for we, too, are meat, are flesh, and we, too, as the hours slide by, are gradually reaching the age when it will be our turn to die, by our own hand or by the clock's. It doesn't matter, says Meryl Streep, says Nicole Kidman, says Julianne

Moore, all three of them pronounce this phrase at one point in the film, these great actresses whom we recognize — for they, too, are flesh and blood, and we've seen them in other films, we've been watching them on screen for years, they're aging, changing, so are we, as we sit in this theatre next to the person we love, the person we cherish, stay close, stay close, and we know that one day, unless we ourselves die first, we shall hear the words "Meryl Streep died" and think back to her performance in this film, the stunning way in which her body used motion to express emotion, and also the extraordinary rapport among the three actresses, who, though appearing always separately on the screen (with the single exception of the last scene), seem so thrilled to be working together that the inner fire of each sparks off fresh energy in the others — emulation, competition, collaboration . . . They have real names — Meryl, Nicole, Julianne; they represent other people — Clarissa, Virginia, Laura; and these in turn have given birth to other people, who are their children, who are their characters, fictions shift and meld into reality, time frames change places, these people's stories are taken in by us and become part of our own stories — for instance, it modifies our gaze upon Virginia's nephew Julian Bell, one of silly clumsy gawking scoffing adolescents in the film, to know that he was killed at age 29 in the Spanish Civil War.

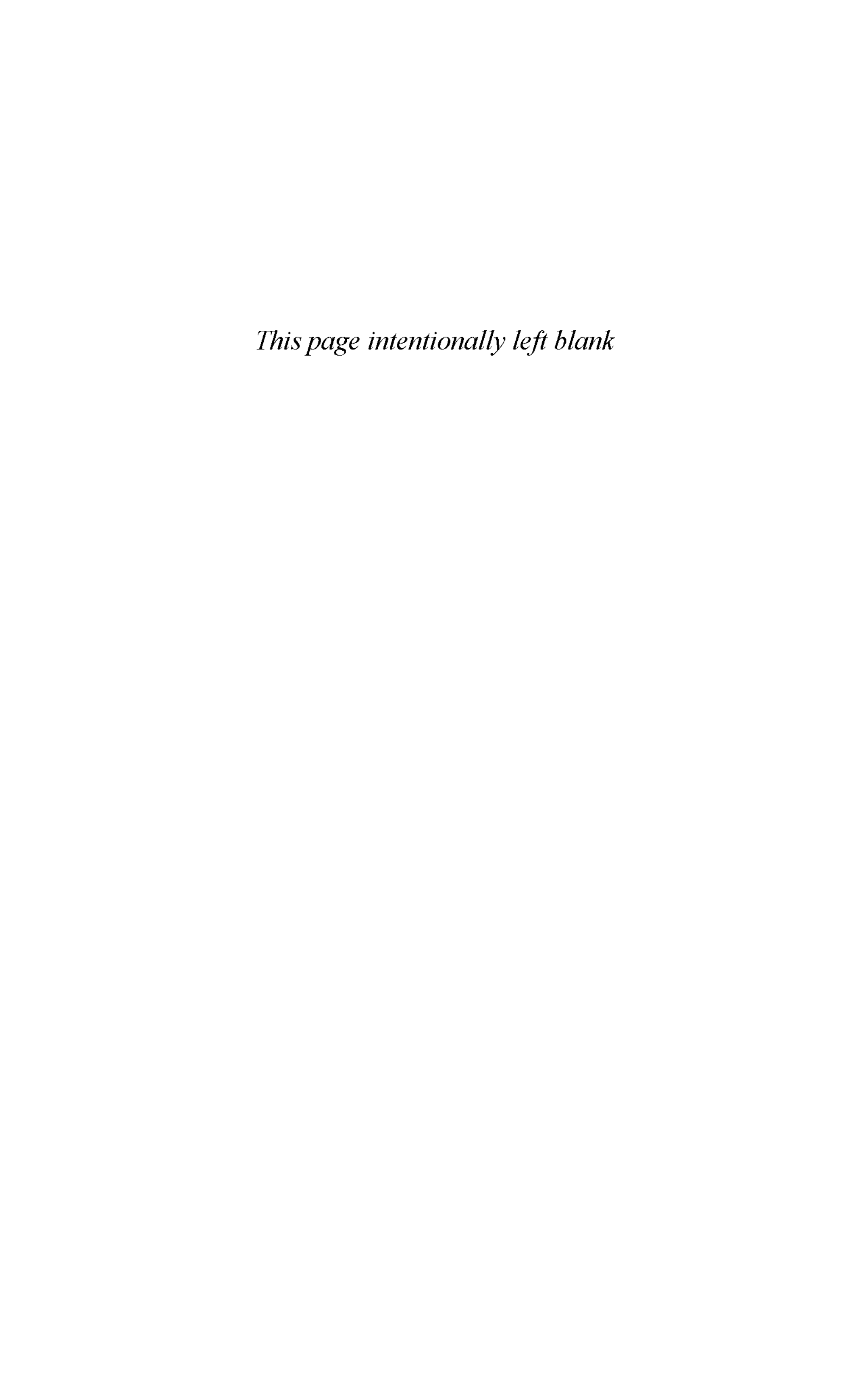
Have you eaten? Have you taken your pills? Please don't forget to take the food, the medication, the books, music, love, that will help you survive so that I can go on loving you, so that my life will go on having meaning. That's what people do, Clarissa says to Richard, they stay alive for each other. They bring each other flowers. Flowers for birthdays. Prizes. Weddings. Deaths. Leonard Woolf tends flowering shrubs in the garden. Gently, Virginia lays a bunch of roses on the dead bird's tomb. The Manhattan florist has read Richard's novel. Everything circulates. Words, colours, memories. Sadness as well. The flowers are fragile, fragrant and brightly coloured, they will die soon, they will die soon, seize the day.

In Richard's novel in the film, the mother who abandoned him commits suicide. In the real life of the film she does not, although she seriously considers it because she feels her existence to be a form of death — and for her, at that time, in 1951, to leave her children, she says, was to choose life. Stay close. I had to leave. It is Richard, the son, the writer, who eventually kills himself in *The Hours* — as does Septimus Warren Smith, the visionary in *Mrs Dalloway*, as did Virginia Woolf in real reality — all three of them tormented by voices that

speak to them in Greek, voices that have been circulating for centuries, telling lies, telling the truth, it doesn't matter.

Time has passed — 1923/1951/2001 — spaces have opened up — Richmond, England/Los Angeles, California/New York, New York — and across these distances of time and space, signs have been transmitted, people have absorbed life's terror and beauty and turned them into books, the books have been given and received, Virginia is a writer Clarissa an editor and Laura a librarian, yes this the twentieth century was the first in which, in some parts of the world, women were no longer involved merely with eggs and meat but also with signs and symbols, the first in which women could challenge the inevitability of their destiny as mothers, and now instead of merely sitting down to eat their meals men are also absorbing and digesting women's messages, respecting and revering them and passing them on, Leonard Woolf discussed Virginia's *Mrs Dalloway* with her day by day as she wrote it, Michael Cunningham read the book and was inspired to write *The Hours*, Stephen Daldry read Cunningham's novel and was inspired to make a film, the flesh is made word and the word is made flesh, and now it is our turn to take in this particular work of art, to understand it and pass it on, there is no recipe for how to deal with all of this, sometimes our concoctions turn out badly and must be chucked, Laura's failed birthday cake, Richard's failed poems, the mediocre manuscripts Clarissa is reading, the feast for a cancelled party — things are dumped into the garbage but even there they become mulch for other things, new raw matter for new works of art, yes, everything matters.

II. Réception et démarches créatives



This page intentionally left blank

Big, Bad, and Little Known:
The Anglophone-Canadian Nancy Huston

Frank Davey

In 1993 Nancy Huston had published ten books in France and one in Britain, when she wrote *Cantique des plaines* and *Plainsong,* French and English versions of one novel, publishing the latter in Toronto — her first novel written in English and first book published in Anglophone Canada. Three years later she described *Plainsong*'s reception to David Homel: "It was as if the prodigal son had come home and his father said to him, 'Go fuck yourself.' I, of course, had imagined something quite different" (2). While the French-language version, *Cantique des plaines,* went on to win Canada's Governor-General's Award as the year's outstanding French-language work of fiction, and to be both a literary success and a minor scandal in Quebec, the English-language version was ignored by Governor-General's Award jurors and reviewed in Anglophone-Canadian literary journals only after the French version had become controversial. My title, "Big, Bad, and Little Known," alludes to one of the central texts in that controversy, Christian Rioux's "Qui a peur de Nancy Huston," published in the Montreal newspaper *Le Devoir* approximately four months before the first review of *Plainsong.*

Why *Plainsong* was greeted so quietly by Anglophone-Canadian reviewers and readers is difficult to establish. Possibly its title — with its obscure pun on medieval monastic music and on Christianity's reduction of aboriginal culture, and with its connotations of dullness — compromised its reception. Possibly the seeming belatedness of its criticism of white repression of Natives made some reviewers perceive it as awkward and didactic. "Specific references to political events may serve to keep the chronology in focus," wrote Matthew Manera in the *Canadian Forum,* "but Huston's use of them always seems to stand outside of the flow of the narrative. . . . They seem too researched, too

carefully placed" (38). Jeannie Marshall declared in *Paragraph* that she "felt that [Huston's] finger was wagging in my face, offering to teach me a lesson" (36). The reviewer in *Matrix*, Jill Rollins, wrote with perhaps unconscious condescension that "Huston's greatest achievement in *Plainsong* is the tandem telling of Alberta's twentieth century history. She poses again, as have Prairie writers like Sinclair Ross and Sheila Watson, some moral questions about 'progress' accomplished through assumed white superiority" (77–8).[1]

Plainsong's title also somewhat unhappily foregrounded the novel's ambivalence about whether Alberta's landscape is "plain" or whether it is worthy of song: whether it is flat and ugly, as it is to its Europhile character Paddon, or whether it is rich and beautiful, as it appears to the Métis artist Miranda, with whose energies Paddon attempts to affiliate himself. That ambivalence seems to have troubled reviewer Don Gillmore, who described *Plainsong's* "physical and spiritual landscape" as bleak, quoted Huston as saying, "I wanted to tell a story of a country that was flat," and wrote sardonically that the novel's French-language version, *Cantique des plaines* had "made the best-seller lists in France, catching the imagination of a culture that has embraced the Marlboro man with such vigor, while continuing its often ugly affair with America" (86).

In a much later article, "Tempest Plainsong: Retuning Caliban's Curse," published in an American collection devoted to women's rewritings of Shakespeare, Diana Brydon has speculated that *Plainsong*'s less-than-enthusiastic reception may have been due to Miranda's being readable both as "an attempt to imagine a fuller entitlement for native peoples by recognizing the legitimacy of their past claims to ownership and the 'wonder' of their survival," and as "a manifestation of invader-settler society wish-fulfillment and guilt" — a desire to be loved and forgiven by the Native other. Brydon examines the racial implications of *Plainsong*, arguing that there is a troubling ambiguity in the novel toward the white appropriation of Native land and culture, an appropriation that it condemns and — in its narrator's seemingly unironized idealizations of Native otherness, in her "utopian longings" for reconciliation with it (213), and in her implicit stealing of what Brydon calls "Miranda's story" (207) — also re-performs. She suggests that when *Plainsong* was published "[t]he politics of the debate concerning the appropriation of voice in English Canada made English critics uneasy about a white author creating a native character" (204) — an argument that, however, she also notes is

difficult to document: "This unease is seldom expressed directly in reviews." *Plainsong,* indeed, was published near the height of Anglophone Canada's "appropriation of voice" controversy, a controversy that in 1988 saw Women's Press split in two, and that in 1990 spilled over into Canadian newspapers with writers such as Rudy Wiebe, Lenore Keeshig-Tobias, William Kinsella, Ann Cameron, and Maria Campbell playing major roles.[2] But the reviews of the novel, all written by minor white critics on the fringes of the literary scene, imply "unease" only in their tendency to resist the idea that white people should feel guilty for "the sad history of Native people in Canada" and to occasionally resent the "wagging" of Huston's finger (Marshall, 36). Most, in fact, read *Plainsong* not as cultural appropriation but as white apology. Huston herself hasn't speculated about the reason for the different receptions of *Plainsong* and *Cantique des Plaines,* except to write that their cowboys were mundane "au Canada" (by which she often seems to have meant Anglophone Canada) but had "le pouvoir de l'exoticisme" in France (*Nord Perdu,* 52).

Anglophone Canada's low level of interest in Huston's books has continued through the English-language publication of five more novels — in contrast to her steadily growing reputation in France, where in major bookstores her novels enjoy shelf space equivalent to those of Victor Hugo, whose name usually appears directly above hers on shelf labels. Several of her novels have been both bestsellers in France and winners of prestigious prizes, including the Prix Contrepoint (*Les Variations Goldberg,* 1981), the Prix Goncourt des lycéens and Prix du Livre-Inter (*Instruments des ténèbres,* 1996), and the Grand Prix des lectrices de Elle (*L'empreinte de l'ange,* 1999). In Anglophone Canada, *Plainsong* eventually attracted five reviews, most of them in relatively obscure journals. *The Goldberg Variations* was also greeted with five reviews, two in newspapers, one each in the book trade publications *Quill and Quire* and *Books in Canada,* and only one in Anglophone Canada's numerous literary, scholarly, and cultural journals. *Instruments of Darkness* received five reviews, all in Toronto, and none in a literary journal. *Slow Emergencies* appears to have received only two reviews, in *Quill and Quire* and the *Montreal Gazette. The Mark of the Angel* received six reviews — the predictable ones in *Quill and Quire* and *Books in Canada* and three in mass-media publications (the Canadian edition of *Time* magazine and *The Globe and Mail* and *National Post* newspapers), but only one in a literary journal, the Internet arts journal *Eye.* Indexing services have to date reported only

two reviews of *Prodigy* — in *Quill and Quire* and the *National Post* — although there could be recent ones yet unreported. Sorting these reviews from a slightly different perspective, one finds that Anglophone-Canadian literature's principle scholarly journal, *Canadian Literature*, has reviewed only one Huston novel; Canada's self-proclaimed national newspaper, *The Globe and Mail*, has reviewed two; the *National Post*, two; the *Montreal Gazette*, two; and *Maclean's* magazine, the *Toronto Star*, and *The Vancouver Sun* one each; and that collectively Anglophone-Canadian scholarly and literary journals have published only six reviews — with four of these being of the controversial *Plainsong*. This dispersion of response has meant that many parts of the Anglophone-Canadian reading audience have experienced Huston as a one- or two-novel novelist.

But this lack of interest in her books has not necessarily meant a lack of interest in Huston herself. Beginning with Don Gillmore's review article "Even Cowgirls Get the Boos," subtitled "Nancy Huston's literary success has provoked an ugly international debate," published in 1994 in the middle-brow Toronto magazine *Saturday Night*, there have appeared more feature articles about her in magazines and newspapers — at least seven — than there have been journal reviews of her books. Many of these articles have been based implicitly on Alberta's legendary dislike of Canadian bilingualism, and on the irony of a young Anglophone woman born in Calgary becoming a French-language novelist. Others — Robert Fulford in *The Globe and Mail* in 1995 and Scott Lawrence in the *Montreal Gazette* in 1996 — have focused on Huston's 1995 "I'm beautiful" article in *Salmagundi* ("Dealing with What's Dealt"), and on the apparent irony, as Fulford phrases it, of beauty being declared "in the groves of academe." Most of the writers of these articles appear not to have read her novels and to be more interested in her as a cultural curiosity, or as an intriguing photograph, than as an author. Such articles, of course, are part of contemporary literary marketing, but what has been unusual about these is that — unlike similar articles about Margaret Atwood or Jane Urquhart — they have not been paralleled by scholarly attention. The effect of this has been to construct Huston to Anglophone-Canadian readers as commercial, as one who belongs with Céline Dion and Madonna on newspaper entertainment pages rather than on university course lists or academic conference programs. And indeed, as far as I've been able to discover, there have been no scholarly articles on Huston's work published in Anglophone-Canadian journals, and only

one presented in English at a Canadian academic conference — Diana Brydon's "Tempest Plainsong: Retuning Caliban's Curse," noted above, presented in a "Postcolonial Shakespeare" session at the 1997 Learned Societies meetings, and later published in the United States. Nor have Huston's books appeared on any of the university course descriptions that I have collected.

One possible reason for this continuing muted reception is the communal and regional structure of contemporary Anglophone-Canadian literature. Most of novelist Bernice Morgan's readership is in Newfoundland; most of that of Robert Kroetsch, Aritha Van Herk, and David Arnason is in the prairie provinces; most of that of Susan Swan, Lynn Crosbie, and Barbara Gowdy is in Ontario; most of poet Robin Blaser's is in British Columbia; most of Daphne Marlatt's is among scholarly or lesbian feminists. Literary journals such as the feminist *Tessera,* the Toronto-based quarterly *Brick,* the Vancouver-based *West Coast Line,* the Saskatchewan-based *Prairie Fire,* Toronto's radical cultural-studies journals *Fuse* and *Borderlines* and on-line journal *Eye,* and the Nova Scotia-based *Antigonish Review* for the most part have no common contributors between them. Membership in these real and virtual communities is both fluid and tight, and is based partly on the affiliations that a writer does not have, or on the ideological alliances — as between racial and regional politics in the case of *West Coast Line* — that a journal or writer may wish to declare. Almost all of these communities, except for those around Linda Spalding and Michael Ondaatje's journal *Brick,* have been wary of the commercial globalization of literature and skeptical about writers who seem linked to multinational literary marketing. Kevin Connolly's review in *Eye* of Huston's internationally promoted *The Mark of the Angel,* for example, described it as a "commercially convenient lovers-in-a-dangerous-time narrative."

Huston's only Canadian literary publication has been in *Brick.* She has published general articles also only in Toronto — in corporately financed magazines such as *Saturday Night, Books in Canada,* and Air Canada's in-flight magazine *En Route.* While her potential literary affiliations might appear to be with the bilingual feminist journal *Tessera,* or with western Canadian publishers such as NeWest Press, Red Deer College Press, or Turnstone Press, none of her work has appeared in such places. The division that Bourdieu describes between "symbolic goods specifically destined for the market" and "art-as-pure-signification, produced according to a purely symbolic intent for

purely symbolic appropriation" (114) is in Anglophone Canada particularly sharp, partly because it overlaps with the more agonized split between Anglophone-Canadian cultural production, which is self-constructed as rarely profitable, and thus a work of idealism, and American cultural production, which is constructed as unremittingly commercial and cynically opportunist.[3] To date, Huston's affiliations — from an Anglophone-Canadian point of view — have been with the wrong side of this binary: she re-enters Anglophone Canada in 1993 via the American multinational capitalism of Harper-Collins, and later affiliates herself with corporate Canada through her publishing in Conrad Black's *Saturday Night* and Air Canada's *En Route*, and with multinational Canadian literature through her publishing in *Brick*. These affiliations also place her to the right in terms of the left–right orientations of Canadian literary politics — which is somewhat ironic, since in France her links to Barthes and Todorov, her early books (such as her co-authored ones with Leïla Sebbar, *Lettres parisiennes* [1986] and *Une enfance d'ailleurs* [1993]), and her implicit criticism in *L'empreinte de l'ange* of France's attempts to suppress Algerian rebellion in the 1950s all place her firmly to the left on many issues.

These various institutional factors, however, may not be the only causes of Anglophone-Canadian indifference to Huston. The reviews and articles that have appeared suggest other matters, including some properties of the novels themselves. Most refer in some way to a contradiction in Huston between her Canadianness, usually figured as "Calgary," and her life and her writing, and then go on not to mention Canada again. Literary value, of course, is not an absolute; it is — as John Guillory, Gerald Graff, and others have shown — a value to particular people in particular social, linguistic, and class circumstances. Apart from *Plainsong*, Huston's novels do not give Canadian readers any cause to prefer them over similarly well-written fiction. French readers may be drawn to read *Instruments des ténèbres* or *L'empreinte de l'ange* because of their constructions of French history; women readers may be drawn to *Slow Emergencies* and *Prodigy* because of their explorations of conflicts between motherhood and professional ambition.[4] But specifically Canadian readers encounter in Huston novels few signs that allow them to link and compare their own cultural positions to positions represented in the text. Most resident Canadian writers provide such signs even in fiction that they set abroad — Ondaatje makes the Canadian-born Hana a major character of *The English Patient;* Atwood depicts Canada as the goal of female fugitives in *The*

Handmaid's Tale, and makes the Canadian Arctic the site of the conference that concludes that novel; Anne Michaels makes Canada the home base of the researcher who narrates much of *Fugitive Pieces*.

The national signs offered in Huston's fiction are usually French or American. I suspect that the American signs may index marketing decisions more than artistic or cultural ones. *Instruments of Darkness*, for example, would be equally plausible if the narrator were Canadian rather than American. In fact, this narrator's Americanness is so vaguely sketched that she would also be plausible as an Australian.

There are other things presently 'un-Canadian' in Huston's fiction that the reviews and articles hint at. Novelist Katharine Govier in *Time* describes *The Mark of the Angel* as "a morbid tale," "a somber novel" that "ends in the circles of hell." Kevin Connolly in *Eye* calls it "bizarre." Judith Timson in reviewing *Instruments of Darkness* finds it marked by "morbidity." Jeannie Marshall in reviewing *Plainsong* finds it "a grim picture of humanity that is painful to look upon." Most venerated Canadian works of fiction of the past three decades have been politically progressive and socially optimistic, either — like Laurence's *The Diviners* — celebrating the victory of creativity and generosity over privilege and repression or — like Kogawa's *Obasan*, Armstrong's *Slash*, or even Findley's *The Wars* — presenting themselves as catalysts for the achievement of a more just national society. When Huston's Canadian reviewers find her work "morbid," what they are likely noticing is the cynicism that it implies about political action. Huston's novels are currently 'un-Canadian' in being politically conservative and theologically Augustinian, in that they offer little possibility for collective human improvement. In each, the struggle is individual and private — a struggle to have the least painful private life within a social order of repetitive violence and misogyny.

In his posthumously published autobiography, novelist Matt Cohen writes about what he calls the "protestant" sensibility of "the Canadian cultural mainstream" and of the risk writers take in revealing dissenting sensibilities. The social optimism that has characterized so much of recent Canadian fiction, with its denial of original sin, and its faith — as at the end of Bowering's *Caprice* — that aboriginals, Chinese, Italian, Austrian, British, and Québécois men and women of various classes can construct a benevolent community — is arguably profoundly protestant in its echoing of Luther's hope of improving Christianity's institutions. Such optimism is vastly different from the vision in Huston's fiction of a dark, fallen, passionate, imperfect, and

recurrently violent humanity. Moreover, although the ideology of Huston's novels may be skeptical and atheist, the sensibility is definitely non-Protestant — a sensibility that delights in mystery, sensuousness, and the unexplained, such as Paddon's obsessions in *Plainsong*, Maya's extraordinary musical talents in *Prodigy*, and the spiritual link between Barbe and her brother Barnabé in *Instruments of Darkness*.

Elsewhere in his autobiography Matt Cohen writes,

> . . . those writers now considered to be our greatest — Robertson Davies, Timothy Findley, Margaret Laurence, Margaret Atwood, Alice Munro . . . all of them were writing out of a conservative, small-town, restrained, Protestant tradition that found a tremendous echo of self-recognition across the country. These writers were, in effect, writing the secret diaries of their readers, finding words and images for their experiences. (158)

> One of the strange things about being a writer in Canada — or at least, being this writer in Canada — is the realization that if one is not writing books that represent the white, conservative, middle-class and Protestant values of the literary establishment, one is forever destined to be seen by that establishment, in terms of the recognition, rewards, and prizes it has to offer, as unimportant and marginal — at best a friendly mascot from another planet . . . (231)

One of the implications of Cohen's remarks is that the work of Canada's establishment writers can be read as realism, in that it reflects back the beliefs and experiences of its readers.[5]

Quebec novelist Gail Scott, who, like Huston, writes in both French and English, makes a somewhat similar comment, though in a much different discourse, in her essay collection *Spaces Like Stairs*:

> My texts leave Quebec, where they are read in (French) translation by my québécois peers, to "visit" Canada where they are read in English. And these Canadian readers, without thinking, because they live in the house of their language, expect my work to have a direct *rapport* with the concerns raised in their community. Assume . . . things they do not expect of a translation from French. For example, that it be coloured more by readings of the narratives of an Alice Munro, Margaret Laurence, even an Audrey Thomas, than by the experimental forms of a Louky Bersianik or a Nicole Brossard. (52)

The issue of realism, of whether or not Huston's novels reflect back a reader's expectations or assumptions of experience, is raised often in the Anglophone-Canadian reviews. Marianne Ackerman in the *Montreal Gazette,* reviewing *Slow Emergencies,* finds the characters "thin": "For all the fancy writing," she says, "it [*Slow Emergencies*] has that generic aftertaste of a movie-of-the-week, thin characters, an issue explored, no more no less." Charles Foran, reviewing *Instruments of Darkness* for *The Globe and Mail,* complains that Huston "makes only faint, indifferent stabs at [creating a New York City] setting," and that the narrator, rather than being convincing as an American, comes through as a "card-carrying Parisian intellectual." He adds the sarcastic comment that Huston "is too skilled by far at portraying a contemporary French author." Kevin Connolly in *Eye* finds *The Mark of the Angel* filled with "horribly contrived flashbacks" and "preposterous, anachronistically stylized sex scenes." Gregg Betts, reviewing *Prodigy* for the *National Post,* writes that the book has "prodigious problems" because neither its monologues nor dialogue are "credible as thought or speech."

Many of the reviewers use the word "lyrical" to describe the novels — a usage in which the word appears to operate within a poetry/prose unreliable/reliable binary. Huston's French background is sometimes invoked to explain both the lyricism and the unreliability. Ackerman begins by describing Huston's style as "lyricism with grit" and as "a lyrical almost breathless mode," and then adds the apparently clarifying note that the "imprint of a French sensibility is everywhere." She concludes by noting Huston's "penchant for the lyrical swoon so cherished by French writers."

This accusation of unseemly lyricism, with its quaint portrayal of French culture, coexists in these reviews with suggestions that the novels are also contrived and overly intellectual — "clever" or "virtuosic," as reviewers Olga Stein and Bryan Gooch describe *The Goldberg Variations.* Gooch laments that the personalities of Huston's characters do not seem "particularly linked" to "the [Bach] variations with which they are associated." Often the complaint seems to be that the novels are overly literary, that by foregrounding their formal architecture Huston has prevented a reader from constructing an illusion of reality. After commenting on the lyricism of *Slow Emergencies,* Ackerman writes that "still . . . there's a strange coldness to this story." Barbara Leslie in reviewing *Prodigy,* which she calls a "strange, lush little tale," lingers over what she describes as Huston's "conceit of alternating points of view in short bursts." Lorna Jackson, in writing an otherwise

positive review of *The Mark of the Angel* for *Quill and Quire*, remarks that "in other novels Huston's braininess has sparkled at the expense of emotion," that she has tended to write "cool, cryptic plots," and that her writing has seemed "chilly and hard."

Certainly, many of Huston's novels display some regularity of intellectual architecture, from the thirty-two sections of *Goldberg* through the parallel narratives of *Instruments of Darkness*, the double life and personalities of Saffie in *The Mark of the Angel*, to the mysteriously coordinated ascending and descending lives of Maya and Lara in *Prodigy*. Thematically they display a recurrent concern with abstract pattern — Paddon's efforts to understand time in *Plainsong*, Lin's fascination with "making bodies move through space" in *Slow Emergencies*, Liliane's preference for the regularity and refusal of emotional expressiveness of the harpsichord in *Goldberg*, and Maya's similar refusal in *Prodigy* to play Chopin expressively, preferring instead to create a version that is "implacable," to play "flatly, soberly, allowing the notes to say what they've got to say, without being coerced by the suffering soul, swept along by torrents of tears, underscored by the pedal" (61). In light of the foregrounded geometries of these novels, such passages could be read as covert declarations of Huston's narrative aesthetics.[6]

Again, this is not an aesthetic that has succeeded recently in Anglophone Canada, although it has in Quebec, notably in French-language novels by such as those by Brossard, Madeleine Gagnon, and Genevieve Amyot, and in English in Gail Scott's *Main Brides*. When Anglophone-Canadian novelists have foregrounded abstract patterns, they have tended to embed long passages of realism or parodic realism within them, so that readers are given both Maya's "suffering souls" and a flat, "implacable" narrative that contains them. This is how Kroetsch uses the Odysseus myth in *The Studhorse Man* to contain Hazard Lepage's frantic wanderings, or Bowering uses the genre of the Wild West to diminish and contain and render sombre his characters in *Caprice*, or Atwood uses the conceit of the edited tape-recording to frame and ironically contextualize Offred's emotions in *The Handmaid's Tale*. Or how David Adams Richards uses a detached all-knowing narrator in *Nights Below Station Street* to reduce the struggles of his illiterate and impoverished rural New Brunswick characters to absurd and futile pattern.

The third element in this negative portrayal of Huston's novels is a subtle linking of the concepts of unpersuasive lyricism and cold tech-

nical virtuosity to the image of "naughty girl" that populates many of the general articles about her in both the English- and French-language media. Here Huston is portrayed as naughty both because of unpredictable "lyrical" subversion of literary and social norms — as in various angry responses to her approval of teacher-student sexuality in the *Salmagundi* article — and because of her apparent "coldness" toward the sublime. In 1996 Monique Roy, writing in the French-language edition of the homemakers' magazine *Chatelaine,* presented Huston under the title "Celle par qui le scandale arrive." The same year David Homel, in a feature profile of Huston in *Books Canada,* expanded the sexual innuendo with his punning title "Once abroad, always abroad" (the pun, however, was Huston's — she had given him this phrase as her possible epitaph during the interview which precipitated his article [4]). The magazine's editors contributed another sexual pun in their front-cover subtitle "Nancy Huston on living around." In 1999, in a review of *The Mark of the Angel* that was juvenile in tone even for the *National Post,* Noah Richler enthused that "Ms Huston is a good writer of sex," and in *Time* magazine Katherine Govier titled her review of that book "Sex and Violence." In Kevin Connolly's review of the novel, it was a sex scene that he quoted at length and — exclaiming "Gads" — found "preposterous" and commercial. And indeed I think it can be argued that the depictions of sexuality in Huston's novels do differ from most of those in well-known contemporary novels by resident Anglophone Canadians — they are longer, and often richer in physiological detail, and given more importance in the characters' lives. Huston's lovers rarely understand or care to understand the psychology of the other's pleasure; sex is an individual quest rather than the shared one which most canonical Anglophone-Canadian novels imply. Sexual pleasure in Huston is often constructed as a cause of emotional attraction, whereas in Atwood or Bowering or Laurence it is more often constructed as a consequence — perhaps, as Matt Cohen might argue, also a protestant understanding. Overall, it would appear that Canadian readings of both Huston's portrayals of sexuality and her mischievous and often hyperbolic humour have said at least as much about Canada as about her.

There is one other difference between Huston's novels and canonical Canadian fiction that may also have influenced their reception. Their main characters are for the most part intellectuals, would-be intellectuals, or accomplished artists, who often — like Raphael in *Angel,* Nadia in *Instruments,* Lara in *Prodigy,* Lin in *Slow Emergencies,*

and most of the characters in *Goldberg* — live in narrow multinational communities of similar people. They often have variously rejected a culturally wider, locally situated, social world as vulgar, common, bland, or philistine — the same middle- and working-class world in which Atwood, Kroetsch, Bowering, and Laurence often seek humanity and value. The most successful of these characters — Lin, Nadia, Rafael — are artists of the new global economy, performing one month in Mexico, another in Stockholm, another in New York. Anglophone-Canadian writers tend to treat this global view of the world with irony and parody, as does Bowering in his satiric spy novel *Harry's Fragments*, or Findley in *Famous Last Words*, Hiromi Goto in *A Chorus of Mushrooms*, or Kroetsch in *Alibi*. Apart from the eighteenth-century French villages of *Instruments*, there is little sense of the local in Huston's fiction, or affection for it, or of the local-vs.-global dichotomy in which, in much contemporary Anglophone-Canadian fiction, "local" is the valorized term. Quite possibly, lack informs the "coldness" that many of her viewers experience. For behind it lies the profound alienation — from place, family, and historical continuity — that most of Huston's novels document. Again, contemporary Canadian fiction has been more preoccupied with the re-establishing of connections — Rennie grasping Lora's hand at the end of Atwood's *Bodily Harm*, the elderly Naoe running off with a Calgary Stampede cowboy in Goto's *A Chorus of Mushrooms*, Morag finding McConnell's Landing to be a supportive community in Laurence's *The Diviners*, a grateful British Columbia village giving their Québécoise benefactress a prize stallion in Bowering's *Caprice*.

It could be inviting to characterize these somewhat sharp cultural differences between Huston's work and canonical Canadian fiction as a Jamesian contrast between European experience and New World innocence, or — as Huston has in *Plainsong* and in some of her public comments about Calgary — as one between multinational knowledge and historical depth, on the one hand, and Canadian philistinism and historical amnesia on the other. However, Alberta is where Rudy Wiebe wrote *The Temptations of Big Bear* and *The Scorched Wood People*, historical novels that anticipate many of *Plainsong's* observations about white Canada's treatment of Native peoples. It's also where Sheila Watson in the late 1950s wrote *The Double Hook*, the Anglophone-Canadian novel that most openly displays the terse, understated architectural qualities that one finds in Huston's work. Moreover, Calgary is where black writer Claire Harris has contem-

plated Caribbean immigration to Canada (a counterpoint of sorts to Huston's images of Haiti in *Plainsong*), where poet Fred Wah has written to preserve memory of the Canadian government's abuse of its Chinese immigrants in the nineteenth and early twentieth centuries, where Goto has written her Alberta childhood as a Japanese-Canadian into the Canadian cultural record, and where novelist Aritha Van Herk has written her geographically rooted meditation on Tolstoy's *Anna Karenina*, her "geograficcione" *Places North of Ellesmere*. Such texts suggest that the distance between petit-bourgeois Calgary and conditions favouring cultural productivity is not as great as Paula, the narrator of *Plainsong*, often imagines. They also suggest that the "how-you-gonna-keep-'em-down-on-the-farm-after-they've-seen-Paree" marketing approach that Huston has occasionally used in Canada, as when publishing articles like "Bucking Nightmare: a wayward Calgarian comes home to the emptiness of bronco country," or when telling journalist Don Gillmore that Alberta's "New World Protestantism is the most imagination-throttling thing" (86), has done her a disservice, giving her a much less nuanced position among European, Quebec, aboriginal, and Anglophone-Canadian signs than that which she gives Paula, as well as associating her with eastern-Canadian media clichés about Alberta as politically unsophisticated and culturally banal.

Huston has offered other constructions of Canada and of her Canadian self, but not in English, and not to Anglophone Canadians. In *Lettres parisiennes*, an exchange of letters with the French-Algerian writer Leïla Sebbar, published in Paris in 1986, she declared ambiguous, mixed, and often conflicting feelings toward Canada. One can only speculate on how different her reception might have been if she had positioned herself in this manner in Canada. In her second letter, she tells Sebbar that to travel back to North America, "c'est rencontrer l'Ambivalence en personne," that at first she experiences her "propre pays comme un pays étranger — ou plutôt, j'éprouve la sensation troublante, comme dans un rêve, que tout m'y est absolument familier et en même temps légèrement 'déplacé'" (24). But when she must return to France, she writes, "Je pleure. Je pleure d'avoir à quitter ces êtres qui me connaissent et me comprennent, au fond, mieux que les Français ne le feront jamais; je pleure l'immense, l'incomparable ciel canadien; je pleure la langue anglaise qui m'a accueillie avec tant de naturel" (24–5). In her twelfth letter she remarks that to witness the seemingly spontaneous, guileless speech of her Canadian parents

makes her feel that, by contrast, she does not live her own experiences — that her "fixation sur la langue française a (entres autres) pour résultat que, la plupart du temps, j'ai l'impression de vivre entre guillemets" (168). In her fourteenth letter she writes to Sebbar that while French had enabled her to begin writing, by giving her the distance and detachment she found personally necessary for writing, she has irrational misgivings about having chosen it: "Si, en renonçant une fois pour toutes à mon héritage maternel, *je n'ai pas renoncé à l'essentiel.*" Yet, she writes, she also has a recurrent nightmare in which she loses her French.

> Peu à peu je commence à faire des fautes de grammaire. Mon vocabulaire s'amenuise. Mon accent devient épais à couper au couteau. Mon "vrai moi" transparait de plus en plus à travers le masque du "moi" français. Et l'on me condamne à retourner en Alberta. Il s'agit d'une condamnation. Rentrez chez vous, vous n'avez rien à faire ici, vous ne parlez même pas la langue. Toutes ces années n'ont été qu'une immense duperie. Maintenant c'est terminé. On vous a découverte. Retournez à Calgary et n'en repartez plus jamais. Assumez votre destinée. Reconcez à vos ambitions grotesques. Soyez la petite prof de secondaire que vous auriez dû devenir. . .

"J'ai honte de ce rêve," she continues, "parce qu'il trahit ma honte de mes origines; et quel mépris à l'égard de mes parents, de mes concitoyens, tout un milieu, tout un monde" (194–5).

In her final letter, she writes of her joy at a Paris snowfall, and how her joy felt so Canadian in contrast to the complaints of her Paris neighbours. She quotes Gilles Vigneault's "Mon pays, c'est la neige" (although she appears to forget Vigneault's authorship), and observes that the snow forms a link "entre le Canada et la France, entre mon passé et mon présent, entre ma vie anglophone et ma vie francophone" (206). This "Canadian" snow image leads her back to viewing her exile as empowering, as being the source "d'énergie et d'émotion" (209) and to the Shklovskian theory that "[v]ivre en France, pour moi, c'était choisir d''étrangéïser' toutes mes habitudes: ma vie sociale, ma vie intime, et même, plus tard, ma relation à ma propre fille; c'était faire de toute ces choses une source d'étonnement perpétuellement renouvelée" (212).

Such autobiographical and confessional writings as *Lettres parisienne* and *Nord perdu*, with their richly ambiguous contrasting of France and Canada, form a significant part of Huston's public profile in France, and a significant part also of the author image which the French public has received with such fascination and generosity. The French "Nancy Huston" has been a more nuanced, complex, and more widely circulating image than is the "cold" and remote "Nancy Huston" that has been directly and indirectly produced by the texts she has offered to Anglophone Canadians. The French Huston has been not only one of more texts, but also one of a greater generic variety. While Anglophone Canada as experienced her only as relatively architectural (or "clever") novelist, France has experienced her as a scholar (*Dire et interdire*, 1980), a social critic and commentator (*Mosaïque de la pornographie*, 1982; *Tombeau de Romain Gary*, 1995), a collaborative author of social analysis and self-reflection (*À l'amour comme à la guerre*, with Sam Kinser, 1984), *Lettres parisiennes*, with Leïla Sebbar. 1986), an activist editor (*Une enfance d'ailleurs*, with Leïla Sebbar, 1993), a diarist and autobiographer (*Journal de la création*, 1990; *Nord perdu*, 1999). This generic range includes tones, discourses, degrees of intimacy, and self-constructions utterly absent from the relatively few texts that constitute the Anglophone-Canadian Nancy Huston.

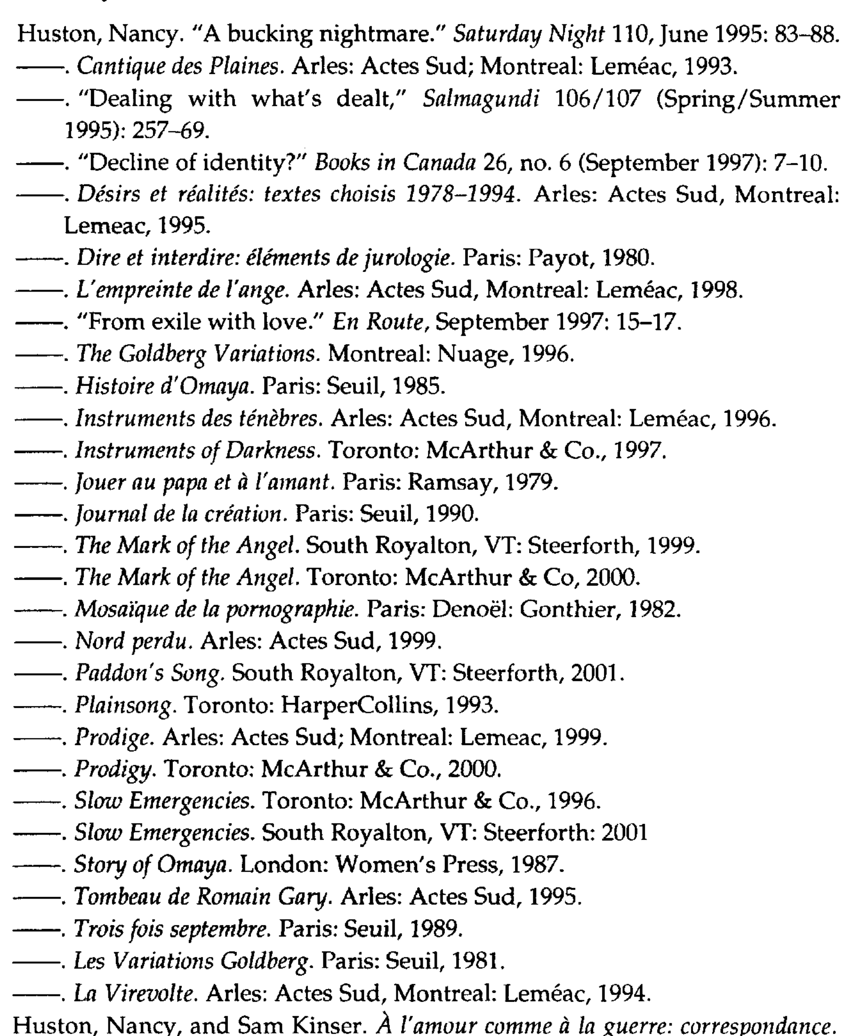
This absence in turn may reflect Huston's own reluctance to produce herself more fully in Canada. She jokes to Sebbar in *Lettres parisiennes* that her use of another language than English has given her the illusion of privacy, rendering most of her texts "illisible à ma famille," and placing herself beyond reproach ("hors d'atteinte") (212). The extent to which she has written of Canada as her "pays maternel" and of English as her "langue maternelle," and her self-construction to David Homel as prodigal child, suggests that this reluctance to risk revealing herself to family may extend to her more generalized Canadian "family" as well. The critical reproaches that her partial textual return to Canada have brought her can only be regarded, in this context, as ironic and unfortunate. In a sense, Huston's uneasiness about claiming and re-entering a culture that has partly produced her, and ambivalence about its complexities, have been reciprocated by an Anglophone Canada that has been similarly wary about claiming her.

Notes

1. The concept of belatedness, of course, does not take into account whether social injustices have been addressed once they have been brought to notice, or whether a new construction of them may have its own intrinsic power.
2. See my discussion of the controversy in my *Canadian Literary Power*, 28–30.
3. Such a split is much less visible in Francophone Quebec, where all cultural production is on a relatively small scale and where American cultural production must pass through translation; here to a large extent the "commercial" vs. "pure" dichotomy is dissolved into the larger English-language vs. French-language struggle, in which French-language cultural production is constructed as pure and authentic and English-language cultural production as commercial and predatory.
4. For similar reasons, *The Mark of the Angel*, with its oblique attention to the Holocaust, appears to have a growing readership among Jewish "reading circles" — literary clubs with mostly women members — in both Canada and the United States. Several Web sites currently present the book as one of interest to Jewish readers.
5. Cohen's use of "conservative" in the above quotation differs from my use of the word earlier in this essay to describe the political implications of Huston's writing. Cohen appears to mean both aesthetic conservatism, implicit in realism, *and* a desire to conserve and widen communal process, something that I read as socially progressive because of its affirmation of the individual's participation in the political.
6. In *Nord perdu* Huston suggests that she has two aesthetics — an emotive, expressive one when she writes in English and a controlled, intellectual one when she writes in French, "*L'anglais est le piano:* instruments maternels, émotifs, romantiques, manipulatifs, sentimentaux. . . . *Le français est le clavecin:* instruments neutres, intellectuels . . ." (64–5). This passage raises a difficult question about what aesthetic governs her writing when she is rewriting in English a text she has first written in French, as in the case of *Goldberg*, *Slow Emergencies*, *The Mark of the Angel*, and *Prodigy*. The reviewers' comments imply that Huston's French-language aesthetic may prevail. *Instruments of Darkness* becomes problematic in both language editions, since it appears to have been first written in alternating chapters of English and French (Homel, 3).

Bibliography

Primary



Huston, Nancy. "A bucking nightmare." *Saturday Night* 110, June 1995: 83–88.
——. *Cantique des Plaines*. Arles: Actes Sud; Montreal: Leméac, 1993.
——. "Dealing with what's dealt," *Salmagundi* 106/107 (Spring/Summer 1995): 257–69.
——. "Decline of identity?" *Books in Canada* 26, no. 6 (September 1997): 7–10.
——. *Désirs et réalités: textes choisis 1978–1994*. Arles: Actes Sud, Montreal: Lemeac, 1995.
——. *Dire et interdire: éléments de jurologie*. Paris: Payot, 1980.
——. *L'empreinte de l'ange*. Arles: Actes Sud, Montreal: Leméac, 1998.
——. "From exile with love." *En Route*, September 1997: 15–17.
——. *The Goldberg Variations*. Montreal: Nuage, 1996.
——. *Histoire d'Omaya*. Paris: Seuil, 1985.
——. *Instruments des ténèbres*. Arles: Actes Sud, Montreal: Leméac, 1996.
——. *Instruments of Darkness*. Toronto: McArthur & Co., 1997.
——. *Jouer au papa et à l'amant*. Paris: Ramsay, 1979.
——. *Journal de la création*. Paris: Seuil, 1990.
——. *The Mark of the Angel*. South Royalton, VT: Steerforth, 1999.
——. *The Mark of the Angel*. Toronto: McArthur & Co, 2000.
——. *Mosaïque de la pornographie*. Paris: Denoël: Gonthier, 1982.
——. *Nord perdu*. Arles: Actes Sud, 1999.
——. *Paddon's Song*. South Royalton, VT: Steerforth, 2001.
——. *Plainsong*. Toronto: HarperCollins, 1993.
——. *Prodige*. Arles: Actes Sud; Montreal: Lemeac, 1999.
——. *Prodigy*. Toronto: McArthur & Co., 2000.
——. *Slow Emergencies*. Toronto: McArthur & Co., 1996.
——. *Slow Emergencies*. South Royalton, VT: Steerforth: 2001
——. *Story of Omaya*. London: Women's Press, 1987.
——. *Tombeau de Romain Gary*. Arles: Actes Sud, 1995.
——. *Trois fois septembre*. Paris: Seuil, 1989.
——. *Les Variations Goldberg*. Paris: Seuil, 1981.
——. *La Virevolte*. Arles: Actes Sud, Montreal: Leméac, 1994.
Huston, Nancy, and Sam Kinser. *À l'amour comme à la guerre: correspondance*. Paris: Seuil, 1984.
Huston, Nancy, and Leïla Sebbar. *Lettres parisiennes: autopsie de l'exil*. Paris: Barrault, 1986, J'ai lu, 1999.
Huston, Nancy, and Leïla Sebbar, eds. *Une enfance d'ailleurs: 17 écrivains racontent*. Paris: Belfond, 1993.

Secondary

Ackerman, Marianne. "Lyricism with Grit" [rev. *The Goldberg Variations* and *Slow Emergencies*]. *Montreal Gazette*, 23 November 1996: H1, H4.

Betts, Greg. "A story of multiple voices, prodigious problems" [rev. *Prodigy*]. *National Post*, 18 November 2000.

Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production.* Tr. Randall Johnson. New York: Columbia University Press, 1993.

Brydon, Diana. "Tempest Plainsong: Retuning Caliban's Curse." In Marianne Novy, ed., *Transforming Shakespeare: Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance* (New York: St Martin's, 1999). 199–216.

Cohen, Matt. *Typing: A Life in 26 Keys.* Toronto: Random House, 2000.

Connolly, Kevin. "Love in a dangerous time." [rev. *The Mark of the Angel*]. *Eye Weekly*, 11 April 1999: www.eye.net/eye/issue/issue_11.04.99/ plus/fiction.html. Accessed December 20, 2000.

Conologue, Ray. "The double life of Nancy Huston," *The Globe and Mail*, 3 November 1999, C1, C3.

Davey, Frank. *Canadian Literary Power.* Edmonton: NeWest, 1994.

Foran, Charles. "CanLit expatriate takes Paris." *The Globe and Mail*, 12 April 1997, C12.

Fulford, Robert. "Beauty in the Groves of Academe." *The Globe and Mail*, 19 July 1995, C1.

Gillmore, Don. "Even cowgirls get the boos." *Saturday Night* 110 (June 1995): 83–88.

Govier, Katherine. "Sex and Violence" [rev. *The Mark of the Angel*]. *Time* 154 (8 November 1999): 107.

Gray, Barbara. Rev. *Instruments of Darkness. Toronto Star*, 5 April 1997, M15.

Haggarty, Britt. "Small presses: impact beyond size" (rev. *The Goldberg Variations*). *The Vancouver Sun*, 26 April 1997, G6.

Homel, David. "Once abroad, always abroad," *Books in Canada*, April 1996, 2–3.

Jackson, Lorna. Rev. *The Mark of the Angel. Quill & Quire*, September 1999, 58.

Lawrence, Scott. "Looking good." *Montreal Gazette*, 15 December 1996, D5, D7.

Leslie, Barbara. Rev. *Prodigy. Quill & Quire*, September 2000, 56.

Manera, Matthew. "Plainsong and counterpoint" [rev. *Plainsong*]. *Canadian Forum* 73 (July–August 1994): 36–8.

Marchand, Phil. "Nancy Huston equally eloquent writing in French and English." *Toronto Star*, 22 October 1994, F4.

Marshall, Jeannie. Rev. *Plainsong. Paragraph* 16, no. 2 (Fall 1994): 36–37.

Richler, Noah. Rev. *The Mark of the Angel. National Post.* 28 October 1999, A23.

Rioux, Christian. "Qui a peur de Nancy Huston?" *Le Devoir*, 17 January 1994: C1.

Rollins, Jill. "Relentless age and time" [rev. *Plainsong*]. *Matrix* 43 (Summer 1994): 77–8.

Roy, Monique. "Celle par qui le scandale arrive." *Chatelaine* 37, no. 9 (September 1996): 20–1.

Scott, Gail. *Spaces like Stairs*. Toronto: The Women's Press, 1989.

Stein, Olga. Rev. *The Goldberg Variations*. *Books in Canada*, June 1997, 32.

Timson, Judith. "Out of the shadows" [rev. *Instruments of Darkness*]. *Maclean's* 110, June 9, 1997, 75.

This page intentionally left blank

Nancy Huston ou la relation proliférante

Mary Gallagher

MA RÉFLEXION[1] sur le statut de la relation dans l'écriture de Nancy Huston prend comme point de départ la discrétion dont la réception critique a fait preuve, tout particulièrement la réception critique de langue anglaise. Car, s'il a été fait état de la relative absence de réponses critiques sérieuses à l'œuvre romanesque en anglais[2], l'écriture de langue française — riche en ouvrages non romanesques dont il n'existe pas encore de traduction anglaise et sur lesquels je me pencherai dans la présente étude — semble être tombée, elle aussi, dans un presque-vide à mon sens bien plus mystérieux. La pauvreté des bibliographies d'études critiques (surtout d'études critiques en anglais) confirme une réception quasiment limitée à des notices plus ou moins journalistiques. Le mutisme du *New Oxford Companion to Literature in French*, paru en 1995, est à cet égard particulièrement significatif[3]. Car l'un des aspects originaux de la refonte de l'ancien *Oxford Companion*, à savoir l'intérêt résolu porté à la littérature dite francophone, rend encore plus étrange le fait que l'œuvre de Huston n'y trouve pas mention. Que cette œuvre soit considérée comme faisant partie de la littérature francophone plutôt que française n'aura rien de surprenant. Bien que sa légitimité soit fort discutable, cette ségrégation pratiquée à l'endroit des écrivains français et des écrivains que l'on ne compte pas vraiment parmi les Français, bien qu'ils écrivent en français, est toujours fréquente, surtout dans la critique de langue anglaise — en deçà du moins d'un certain seuil de consécration, seuil franchi par Samuel Beckett, par exemple[4]. Mais pourquoi l'écriture en français de Huston ne trouve-t-elle pas une place à sa mesure dans la littérature critique censée traiter des œuvres du domaine francophone au sens le plus large? Et si Nancy Huston n'était qu'une romancière chevronnée (auteure de romans aussi bien en

anglais qu'en français) au lieu d'être également l'auteure de divers écrits autobiographiques et d'essais parus, du moins jusqu'ici, exclusivement en français, cette mise en quarantaine serait-elle alors plus compréhensible, ou le serait-elle moins ?

La question de la langue d'écriture est ici cruciale. Et elle soulève d'emblée celle de la division, en tout premier lieu par rapport à une œuvre scindée (ou double ?) dont un volet est bien plus substantiel et bien plus varié que l'autre. Cette disparité-là en engendre d'autres encore, telle la divergence entre différents lectorats, donc entre un éventail de traditions et de réceptions critiques. Autrement dit, la question de la langue met nécessairement en jeu — et sur plusieurs plans — des notions d'appartenance, d'identité et de différence. Or, le peu d'intérêt porté à l'œuvre de Huston par la critique spécialisée de la francophonie s'expliquerait-il par le fait que cette œuvre inscrit un réseau éclaté de divisions et de relations qui partent dans tous les sens, plutôt qu'une identité, une division ou une marginalité bien nettes ? Ce silence du côté « francophone » serait-il imputable à des réticences suscitées par une vision et une voix protéiformes, donc perturbatrices ? Traduit-il une gêne, une méfiance, voire une indifférence devant une œuvre proliférante, laquelle fait preuve d'une assurance i llimitée dans la mobilité et d'une franche jouissance dans le passage d'un genre à un autre, de la création à la procréation, de la vie à l'écriture, et, surtout, dans le passage d'une langue à l'autre et d'un monde (dit « Vieux ») à l'autre (dit « Nouveau ») ? Sous quel angle faudrait-il aborder, en effet, cette écriture qui se délecte dans le miroitement de relations explosées ?

La notion de la division, sous le signe de laquelle notre colloque fut placé, du moins en partie, n'est sans doute pas sans lien avec la teneur plutôt décevante de la réception critique. Car, en dépit de la variabilité de ses modes et de ses préoccupations, la critique littéraire a été de tout temps motivée, voire déterminée, par des considérations de classification : non seulement la définition des genres littéraires, mais aussi la taxinomie selon la nationalité de l'auteure, selon la langue d'écriture, selon les mouvements littéraires, ou selon l'espace et le temps de l'écriture, pour ne citer que les critères les plus évidents sur lesquels s'appuie le découpage critique. Mais voici que l'œuvre de Nancy Huston défie cette pulsion classificatrice. Quelle critique devrait en effet inclure dans son territoire une œuvre dans laquelle autant de divisions s'inscrivent en un jeu de dépassement jubilatoire ?

En effet, en dehors même de la question de l'appartenance linguistique ou culturelle de son écriture — question à laquelle la

démarche d'autotraduction répond parfaitement en tant qu'indice d'une volonté de mobilité et de passage —, on peut affirmer que cette auteure s'est consacrée, dans son œuvre de langue française, non seulement à une écriture romanesque soutenue, mais aussi à des écrits dont le genre est mouvant et souvent indécidable : *Journal de la création*, *Tombeau de Romain Gary* et *Limbes/Limbo : un hommage à Samuel Beckett* constituent des exemples éclatants d'indétermination générique. Comment déterminer ainsi, dans le cas du *Journal de la création*, s'il s'agit d'un livre de critique littéraire, d'une étude d'histoire culturelle sur les couples d'écrivains ou du journal intime d'une grossesse? Car cet ouvrage, au lieu de se cantonner dans un seul de ces genres et de s'attaquer à une seule problématique, associe tous ces projets et bien d'autres encore, tissant ainsi des liens entre plusieurs préoccupations et, du coup, entre une diversité de genres.

D'ailleurs, la plupart des écrits autobiographiques de Nancy Huston s'emploient à exposer et à explorer une instance non pas tant divisée mais foncièrement multiple et résolument relationnelle. Ainsi, en dehors de l'œuvre romanesque avec laquelle ils tissent d'ailleurs des relations extrêmement denses[5], des écrits que l'on pourrait considérer comme étant des études, tels *Limbes/Limbo* et *Tombeau de Romain Gary*, ainsi que des écrits plus difficiles à étiqueter, tels *Journal de la création*, *À l'amour comme à la guerre : correspondance* ou *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil* et, bien entendu, *Limbes/Limbo*, acte d'hommage à Samuel Beckett, font tous la part large à la trace ou à la figure d'autrui, à sa voix, à sa vie, à son écriture. Et en plus de se livrer à une relation fortement dialogique avec autrui, l'auteure se voue à explorer la jonction de plusieurs espaces complexes : l'écriture et la vie, la biographie et l'autobiographie, la création et la procréation, le corps et l'esprit, le français et l'anglais, le Canada et la France, les États-Unis et le Canada, et, enfin, la langue et l'identité, pour n'en citer que quelques-uns[6]. Si bien que, là où certains verraient un foisonnement de frontières et d'oppositions, force nous est de constater plutôt une multiplicité imparable, une pluralité foncièrement dialogique de lieux de passage, de superposition et d'intersection. Ainsi, il serait certainement tentant de voir la multiplication plutôt que la simple division comme étant le principe structural de la démarche de Nancy Huston.

Au fil de son œuvre non romanesque qui nous intéresse plus particulièrement ici, Nancy Huston explore donc inlassablement des distinctions, certes, mais aussi — voire surtout — de multiples réseaux de relations. Plutôt que de subir la division ou de s'y complaire, elle provoque volontiers une prolifération dialogique d'entrechocs et une

circulation dynamique : entre le français et l'anglais; entre la langue écrite et la langue parlée; entre son français et le français des autres; entre l'écriture universitaire et la sienne; entre toutes ces questions de langue et d'écriture, d'une part, et sa relation à sa mère, de l'autre, voire à ses deux mères, à ses belles-mères, ainsi que les liens qui se nouent entre la question de la langue et sa relation à sa propre maternité, à son partenaire, à sa fratrie, à ses amis (hommes et femmes) et ainsi de suite. Non seulement elle se délecte de « relever le défi de "parler de tout" » (Huston, 1999a : 125), mais il semble même qu'elle se réjouit encore plus d'oser parler de tout en relation avec tout.

Maintenant, cette mise en valeur soutenue des intersections étant posée, quelle place devrait-on accorder à la division chez Nancy Huston? Car il ne s'agira nullement de nier l'importance primordiale de l'opération de la division chez cette auteure. Pour commencer, rappelons toutefois ceci : qui dit division sous-entend non seulement l'opération ou la dynamique de la division, laquelle est voisine de la multiplication, mais aussi la division subie de manière foncièrement passive, vécue comme un état de cloisonnement ou de scission au point qu'elle verse facilement dans le déchirement. On pourrait être tenté de chercher chez Nancy Huston une sorte de (chrono)logique de la question selon laquelle l'initiative de la division aurait succédé à la division subie. Une telle chronologie, bien qu'un peu trop tranchée, nous paraît à la limite plus crédible qu'une dialectique qui se serait jouée entre la tentation de la fusion et la conscience de la division pour enfin se résoudre en une foi plus nuancée, plus subtile aussi, en la relation. Car une tension insécable entre l'élection de la division et la recherche de la relation fonde dès le début toute l'écriture de Huston. Depuis toujours, l'écriture (en français) lui aura permis de se dérober à la platitude de l'indivision, sans pour autant qu'elle soit amenée à introniser la division comme une valeur en soi. Ce qu'elle semblerait valoriser à travers l'écriture, n'est-ce pas bien plutôt les dynamiques de déplacement et de dépassement auxquelles donne lieu justement le dédoublement? Ainsi, la division est valorisée en tant que ressort : non pas en tant qu'état passif et encore moins comme une fin en soi, mais bien plutôt comme un processus actif, un moyen précieux. Qui plus est, la tension entre le moyen et la fin, entre la division et la démarche créative, dont elle est le moteur ou le garant, est appelée à perdurer. L'auteure de *Journal de la création* et de *Nord perdu* n'estime-t-elle pas qu'une identité monologique ou indivise l'empêcherait de vivre et de créer, tandis que la division, soit donnée, soit élue, lui est littéralement vitale en tant qu'être créatif? « Mais mon accent, au fond, j'y tiens »,

affirme-t-elle. Et elle poursuit : « Il traduit la friction entre moi-même et la société qui m'entoure, et cette friction m'est plus que précieuse, indispensable » (Huston et Sebbar, 1986 : 13). De son point de vue, contradiction est richesse, et exil, prétexte à la création. « Les exilés, eux, sont riches, soutient-elle, riches de leurs identités accumulées et contradictoires » (Huston, 1999a : 18). De même, Julia Kristeva relie pour sa part la condition d'étranger à la perspective privilégiée qui consiste en cette possibilité de se relativiser.

> L'étranger se fortifie de cet intervalle qui le décolle des autres comme de lui-même et lui donne le sentiment hautain non pas d'être dans la vérité, mais de relativiser et de se relativiser là où les autres sont en proie aux ornières de la monovalence [...] l'étranger a tendance à estimer qu'il est le seul à avoir une biographie, c'est-à-dire une vie faite d'épreuves [...] où les actes sont des événements, parce qu'ils impliquent choix, surprises, ruptures, adaptations ou ruses, mais ni routine ni repos. (Kristeva, 1988 : 16-17.)

Ainsi, le projet créatif de Nancy Huston tient avant tout dans la volonté de favoriser l'écart en ce qu'il est créateur d'une certaine résistance. C'est la même fixation sur la pluralité qui fait qu'elle prise dans la vie de couple cette opacité qui mine l'illusion de la transparence, cette distance qui fait que l'on est « toujours et irrémédiablement étrangers les uns pour les autres » (*ibid.* : 34). Il ne s'agit en rien de nier cette résistance; bien au contraire, Huston vise à multiplier les écarts, tout en les inscrivant éventuellement dans une dynamique de superposition. Et cette opération multiplicative aurait pour effet de dédramatiser la portée existentielle de l'état de séparation ou de disjonction, car la prolifération des divisions finit par en diluer l'impact.

Or, cette vision fondée sur la valorisation du potentiel créatif des oppositions et de la multiplication des positions, comment peut-elle influer sur l'écriture même de Nancy Huston? Cette question trouve sa réponse dans l'avidité qui pousse l'auteure à s'exclamer dans *Nord perdu* : « Il est tout simplement inadmissible que l'on ne dispose que d'une seule vie! » (Huston, 1999a : 107). L'écriture romanesque n'est-elle pas chargée justement d'inscrire ou de représenter la pluralité des moi virtuels débordant l'instance unique qu'est censé être « le moi »? N'a-t-elle pas pour vocation de reconnaître et de faire reconnaître tous ces « autres » qui s'inscrivent au fond du « soi » et ainsi d'enregistrer en quelque sorte cet excès de vitalité et d'identité qui nous filerait sinon entre les doigts, ou entre les mots : « Incapables d'attraper dans

les rets du langage tous les moi qui nous échappent, [...] nous recouvrons ce flot extravagant qu'est la vie par des banalités » (*ibid.* : 106). C'est l'écriture, et tout particulièrement l'écriture romanesque qui « nous autorise à repousser ces limites, aussi imaginaires que nécessaires, qui dessinent et définissent notre moi. [...] Le roman, c'est ce qui célèbre cette reconnaissance des autres en soi, et de soi dans les autres » (*ibid.* : 107). Une autre femme écrivain étrangère, habitant en France et écrivant en français, établit le même lien entre le genre romanesque et l'identité dédoublée :

> L'aliénation à moi-même, pour douloureuse qu'elle soit, me procure cette distance exquise où s'amorce [*sic*] aussi bien le plaisir pervers que ma possibilité d'imaginer et de penser, l'impulsion de ma culture. Identité dédoublée, kaléidoscope d'identités : pouvons-nous être à nous-mêmes un roman-fleuve sans être reçus comme fous ou comme faux? (Kristeva, 1988 : 25.)

Il est clair que d'autres genres choisis par Nancy Huston réalisent le type de « roman-fleuve » auquel se référait Julia Kristeva : ainsi l'étude ou la correspondance (pensons à *Tombeau pour Romain Gary* ou encore à *Lettres parisiennes)* permettent également à Nancy Huston de « repousser [l]es limites » du moi. Il demeure, pourtant, que l'envergure du moi, dans ces deux derniers cas, est amplifiée davantage à travers l'inscription d'une relation avec autrui que par une simple opération multiplicative.

Dans *Lettres parisiennes*, Leïla Sebbar va bien plus loin que Nancy Huston dans la valeur qu'elle attribue à la division : « cette division dont j'ai pu souffrir, aujourd'hui j'y tiens et je veux la préserver. Cette division en danger permanent d'unité, d'unification, je ne sais quel serait le mot juste » (Huston et Sebbar, 1986 : 27). Et puis, Sebbar reconnaît, elle aussi, l'importance de la division au pluriel : « Quand je parle de division nécessaire, vitale, je devrais dire [...] division multiple, multipliée. » Mais lorsqu'elle évoque ses enfants, « deux petits Parisiens, à qui il faut rappeler les mélanges », les plaignant d'avoir à « se fabriquer une singularité qui m'a été donnée, à moi, dès la naissance » (*ibid.* : 28), n'est-ce pas aussi bien la situation de Nancy Huston que celle de Sebbar qui sont décrites là? Certes, la démarche de Huston relève dans une certaine mesure de l'artifice : elle-même appelle sa décision de « vivre dans la langue française » un « artifice » qu'elle dit « vital » (*ibid.* : 138). Et, pourtant, le besoin de se créer une

singularité à la limite artificielle, fondée de manière volontaire ou stratégique sur la division, n'explique pas tout à fait la démarche ou la situation de cette auteure. Bien au contraire, même si elle n'est pas aussi transparente que dans le cas de Leïla Sebbar, la division est chez Huston aussi une donnée. Loin de se résumer à un simple choix, encore moins à une imposture, la division est chez l'auteure de *Nord perdu* également une condition incontournable.

Si Nancy Huston vante dans *Nord perdu* la « multiplicité des moi » dispersés dans le temps, elle évoque aussi ce qu'elle appelle la simultanéité (tout à fait relationnelle) entre nos états passés. Or, cette multiplicité donnée, pour ainsi dire offerte, par le temps — car, après tout, c'est « l'âge qui fabrique des divisions » (*ibid.* : 61) —, Nancy Huston semblerait justement la vivre non pas tant sur le plan de la division que sur le plan de la superposition : « Tous, nous vivons les différentes époques de notre vie dans la superposition » (*ibid.* : 104). Nous mesurons bien tout ce qui distingue, d'une part, cette sereine relation au temps et, de l'autre, le constat d'Octavio Paz pour qui « l'homme est temporalité et le temps est permanente séparation de soi » (Paz, 1994 : 132). Et, pourtant, la perspective de Huston semble vaciller quelque peu sur la question du temps. L'effet de la superposition consisterait à spatialiser le temps, à le neutraliser en tant que mouvement linéaire, et notamment à en annuler l'aspect irréversible. Cet effet de simultanéité rappelle bien l'impression de dédoublement que Huston attribue aux exilés, et qui est fonction d'un déplacement dans l'espace : « Chaque exilé a la conviction [...] qu'il existe une partie de lui-même, ou pour mieux dire un *autre lui-même*, qui continue de vivre*là-bas* » (Huston, 1999a : 109). Cependant, lorsqu'elle avance que le français et l'anglais font chambre à part dans son cerveau, et que, « loin d'être superposées ou interchangeables, [ces langues] sont distinctes, hiérarchisées : d'abord l'une ensuite l'autre dans ma vie, d'abord l'autre ensuite l'une dans mon travail » (*ibid.* : 61), Huston semble reconnaître que parfois le temps va bel et bien dans le sens linéaire de la division irrémédiable. De même, elle souligne le profond déchirement de Leïla Sebbar entre deux pays et deux cultures, mettant cette scission sur le compte de la dimension irréversible du temps : « Les aller-retour fréquents au pays d'origine qui m'aident à maintenir la France en perspective n'ont pas pu jouer ce rôle pour toi : ta vie est vraiment divisée en deux (première moitié Algérie, deuxième moitié France) » (Huston et Sebbar, 1986 : 15). Autant dire que chez Huston la distance temporelle (et il en va de même pour la distance spatiale

ou culturelle) ne s'inscrit pas toujours dans une dynamique de superposition et de simultanéité, mais dans un mouvement de disjonction radicale[7].

Nous mesurons bien, cependant, l'hésitation entre simultanéité et succession qui éloigne la perspective plutôt équivoque de Nancy Huston de celle d'Emmanuel Levinas. Le philosophe de l'altérité souligne pour sa part « le *phénomène* de la non-coïncidence *donné* dans la dia-chronie du temps » (Levinas, 1983 : 10). Tout l'effort de Levinas consiste, comme on le sait, à mettre en valeur la division implicite non seulement dans la diachronie, mais aussi dans la conscience de soi et dans la relation à autrui, nous rappelant que cette séparation ou rupture passe souvent pour une dégradation : « Si vous lisez les *Ennéades*, l'Un n'a même pas conscience de soi, s'il avait conscience de soi il serait déjà multiple, en perte de perfection. Dans la connaissance, on est deux, même quand on est seul, même quand on prend conscience de soi, il y a rupture déjà[8] » (Levinas, 1991 : 131). Même si Levinas fait surtout référence ici au contexte théologique[9] (*ibid.* : 131), la pertinence de ses remarques dépasse de loin ce cadre, confirmant que toute relation à autrui, ainsi que la relation au temps, donnent lieu à ce qu'il choisit d'appeler non pas discorde ou discontinuité mais « l'excellence du multiple » ou le « surplus de la socialité » (Levinas, 1983 : 8). Ainsi, il souligne que « dans l'insistance sur la relation à autrui, dans la responsabilité pour lui, s'affirme l'excellence propre de la socialité [...] c'est l'excellence du multiple » (Levinas, 1991 : 131).

Non seulement la vie, en ce qu'elle est régie par le temps, produit des divisions imparables, mais Huston choisit souvent de manière bien explicite la division : « je ne *subis* pas l'écart, je le *cherche* » (Huston et Sebbar, 1986 : 210). Au fil d'une interrogation quasiment ininterrompue sur les limites et les possibilités liées à l'acte de choisir — dans *Lettres parisiennes*, il s'agit du choix de l'exil; dans *Journal de la création*, du choix de combiner l'écriture et une vie de couple ou de concilier l'écriture et la maternité, tandis que *Nord perdu* porte sur le choix progressif que l'on peut faire de perdre le/son Nord —, elle réfléchit aux rapports complexes qui se tissent entre le donné et l'inventé, entre le naturel et le culturel, et entre la mère donnée ou biologique et la mère adoptée, entre la langue maternelle et la langue adoptée, entre le soi que l'on devient du fait de certains choix (autant les choix que l'on fait soi-même, et les choix faits par autrui), et les autres soi que l'on aurait pu devenir, ou encore les soi relégués au passé.

Il serait peut-être intéressant de chercher la racine de ce choix de l'écart, cette pulsion de la multiplication, recherche archéologique qui

semblerait mener à la relation maternelle. Ainsi, examinons un passage de *Nord perdu* susceptible d'expliquer le désir de la division chez Huston, c'est-à-dire la pulsion qui sous-tend son besoin absolu d'assurer la prolifération, voire l'amplification du moi, qu'elle soit d'ordre temporel, spatial, linguistique, culturel, dialogique, etc. Cet extrait, qui semble expliquer pourquoi Nancy Huston tient à habiter par-dessus tout le multiple et l'entre-deux, est des plus déconcertants tant il relie cette pulsion du multiple au choc d'un événement décisif responsable d'une faille absolument irréversible, le choc de cet abandon proprement déchirant que nulle création, nulle procréation, nulle re-création non plus ne semblerait à même de suturer :

> [S]i j'ai pu devenir romancière, écrit donc Nancy Huston, c'est que j'ai été obligée d'apprendre très tôt à faire exister de façon convaincante, pour me rassurer sinon pour survivre, celle qui est en principe l'emblème de la proximité et de la présence — mais qui, dans mon cas, était devenue lointaine, à jamais inaccessible. Et toutes les permutations subies, les multiples identités embrassées, puis repoussées, les trois belles-filles, la prof, le modèle, l'intello féministe... tout cela n'était-il, en dernière analyse, que *ma façon à moi* de demander... « Comme ça, maman? » (Huston, 1999a : 105; nous soulignons.)

Au cœur de ce passage qui propose une interprétation de son besoin de prolifération identitaire, Nancy Huston inscrit de manière presque délirante un procédé proprement discursif de dialogisme, par lequel l'énonciation, l'écriture et la vie de Nancy Huston et celles de Romain Gary se chevauchent. Ainsi, cette relation originale qu'est la relation maternelle, marquée nécessairement par un moment de déchirement, de division ou de séparation brutale et viscérale d'avec la mère, était doublée pour Nancy Huston par une deuxième rupture non naturelle, non biologique et arbitraire. Et cette rupture redoublée, Nancy Huston en fait ici non seulement l'origine de sa vocation d'invention romanesque (faire exister sa mère ainsi que de multiples versions d'elle-même, toutes censées lui gagner la reconnaissance maternelle), mais aussi le lieu d'une autre relation, une relation latérale, de continuité plutôt que de rupture, par le biais de laquelle elle se met à la place de Romain Gary, qui lui aussi répondit à l'abandon maternel par un dédoublement identitaire.

Qui plus est, nous constatons que, lorsqu'elle évoque dans *Lettres parisiennes* le désespoir provoqué par l'abandon maternel, non seulement Nancy Huston recourt à la troisième personne pour mettre à

distance cette douleur, mais elle laisse entendre que cette troisième personne est disparue, déclarant que le passage du temps serait intervenu pour la séparer de cette petite fille porteuse de tout le poids de l'abandon maternel : « le désespoir d'une petite fille qui n'existe plus [...] et ses ruses pour le surmonter » (Huston et Sebbar, 1986 : 139). Ce jeu de battement entre le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé se joue également dans *Désirs et réalités*, un ouvrage censé donner à lire tout autant l'évolution d'une pensée et le mûrissement d'une écriture qu'une multiplicité de positions et d'avatars subjectifs dont la variabilité est fonction de la temporalité. Et justement, dans la préface à ce livre, Huston utilise la troisième personne pour qualifier l'auteure qu'elle était à l'heure de la rédaction des divers essais composant l'ouvrage (Huston, 1995 : 9-13 *passim*). Par ce dédoublement, par ce va-et-vient entre la petite fille désespérée et la jeune femme de plus en plus assurée, Huston met surtout l'accent sur la continuité profonde qui relie l'écriture romanesque en tant que lieu d'invention et de fiction et l'écriture non romanesque, toutes deux vouées à réaliser et à explorer la prolifération du sujet de l'écriture.

Il est vrai que la synchronie de l'œuvre tend à faire de la discontinuité entre absence et présence, entre passé et présent, une relation de continuité. Mais dans d'autres contextes, Huston a pu insister sur la division radicale dont elle est le siège, une division dont la teneur strictement binaire fait qu'elle s'énonce de manière bien plus brutale que celle qui est fonction de la diachronie : « depuis deux ans, je suis le siège d'une lutte sans merci entre mon corps et mon esprit », écrit-elle dans *Journal de la création* (Huston, 1990 : 17). De même, dans le texte d'une conférence prononcée en 1994 et reproduit dans *Désirs et réalités*, elle se dit « aussi linguistiquement scindée que mon pays, avec deux moitiés de personnalité qui se regardent en chiens de faïence, ou se disputent comme chien et chat, dans mes journaux intimes comme dans mes rêves » (Huston, 1995 : 236). Or, il conviendrait sans doute de relativiser cette rhétorique du conflit, d'autant plus que, dans la phrase suivante : « condamnée désormais au bilinguisme [...] à produire deux versions de chacun de mes livres », l'emploi du terme « condamnée » situe parfaitement l'ironie voulue. Au lieu, donc, de considérer que Nancy Huston vit et écrit tiraillée ou écartelée dans les affres d'une division intestine, ne faudrait-il pas reconnaître qu'elle entend bien jouir sur plusieurs plans d'une sorte de « bi-vision », laquelle donne lieu à une écriture dédoublée et à une œuvre double. Cependant, il n'est question à aucun moment qu'elle tombe dans le

leurre de l'hybridité. D'ailleurs, dans la dernière étude parue dans *Désirs et réalités*, Huston se dit une écrivaine canadienne et française mais non pas canadienne-française (*ibid.* : 232). Ne faudrait-il voir dans cette déclaration identitaire le fier refus du composite tout autant que de l'unicité et la volonté absolue d'une pluralité irréductible. En désavouant l'identité unique, soit-elle hybride ou composite, elle rejette toute disposition qui risque de donner dans la platitude d'une synthèse nécessairement réductrice. Autant dire que, chez Huston, la poétique de la simultanéité, du passage et de la relation ne sert en rien à chercher une solution à la division, pas plus qu'elle n'indique une complaisance dans la dualité. Bien au contraire, tout l'effort d'écriture de cette auteure consiste non seulement à alimenter et à explorer indéfiniment la dynamique dialogique de la bi-vision, mais aussi à dépasser le cadre plutôt restreint de la simple binarité en faveur de l'expansion et de la prolifération illimitées de l'imagination et de la relation.

Notes

1. Dans quelle langue faudrait-il réfléchir à l'écriture de Nancy Huston? Et puis dans quelle langue faudrait-il lire son œuvre? Si la réponse à la deuxième question est relativement claire, étant donné qu'il n'y a que la moitié de l'œuvre de Huston qui existe en anglais, il n'est pas aussi facile de répondre à la première. Pour une Irlandaise élevée dans un monde anglophone, mais à qui il demeure hautement problématique de reconnaître comme langue maternelle la langue anglaise, car ce serait trahir le gaélique — cette langue à la fois bafouée, idéalisée et, par un effet pervers de la décolonisation, imposée —, le français représente une issue attirante, d'autant plus que ce choix fait écho à celui que fit Nancy Huston pour réfléchir aux questions qui nous préoccupent ici.
2. Lorsqu'il a traité de cette question au colloque d'avril 2001, Frank Davey a clairement mis cette absence en évidence.
3. *New Oxford Companion to Literature in French*, Peter France (dir.), Oxford, Clarendon Press, 1995.
4. La littérature française ne dispute-t-elle pas Samuel Beckett aux lettres anglaises (même si les Irlandais savent parfaitement qu'il leur appartient de droit), de sorte qu'il n'a jamais été question de confiner Samuel Beckett dans les limbes de la simple francophonie.
5. Voir *Lettres parisiennes*, p. 154, sur l'« aller-retour entre les genres ».

6. Dans *Journal de la création*, l'auteure constatait que « le conflit entre l'art et la vie, la création et la procréation, l'esprit et le corps, débordait largement les anecdotes biographiques de tel ou tel ménage littéraire », ajoutant que ce conflit « concerne en fait toute la question du lien entre l'éthique et l'esthétique » (p. 18). Ainsi, il est question ici de lutte et de conflit, certes, mais aussi, d'une part, de la conciliation éventuelle du « monde des arts et des lettres » et, de l'autre, de « l'art de vivre : l'amitié, l'amour, la domesticité [...] » (p. 20).
7. Il faudrait sans doute ajouter que la discontinuité ou le déplacement de la perspective de l'auteure que l'on relève d'une œuvre à l'autre fait écho à ce mouvement-là. Si, par exemple, dans *Lettres parisiennes*, Nancy Huston ne cache pas la primauté qu'elle accorde au culturel par opposition aux données biologiques (« Ce qui m'importe et m'intéresse, c'est le culturel et non le naturel », p. 14), cette position est largement modifiée, pour ne pas dire renversée dans *Journal de la création*. Ainsi, dans l'œuvre même de Huston, le temps amène des divisions entre des perspectives, des positions et des préoccupations parfois radicalement opposées.
8. « Les diverses relations qui peuvent exister dans l'homme et dans l'être se jugent toujours selon leur proximité ou leur éloignement de l'unité. Qu'est-ce la relation ? Qu'est-ce le temps ? Une déchéance de l'unité, une déchéance de l'éternité » (Levinas, 1991 : p. 131).
9. « L'homme créé est béni par un "multipliez-vous". En termes éthiques et religieux : tu auras qui aimer, tu auras pour qui exister, tu ne peux pas être pour toi tout seul. [...] Alors qu'à tout moment, pour nous Européens, pour moi et pour vous, l'essentiel c'est s'approcher de l'unité, l'essentiel c'est la fusion » (Levinas, 1991 : p. 131).

Bibliographie

Huston, Nancy (1984). *À l'amour comme à la guerre : correspondance*, Paris, Seuil, en collaboration avec Samuel Kinser.

Huston, Nancy (1990). *Journal de la création*, Paris, Seuil.

Huston, Nancy (1995). « Cette jeune femme », *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994*, Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud.

Huston, Nancy (1999). *Nord perdu* suivi de *Douze France*, Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac.

Huston, Nancy (1999). *Tombeau de Romain Gary*, Paris, Actes Sud.

Huston, Nancy (2000). *Limbes/Limbo : un hommage à Samuel Beckett*, Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac.

Huston, Nancy (2001). *Dolce agonia*, Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac.

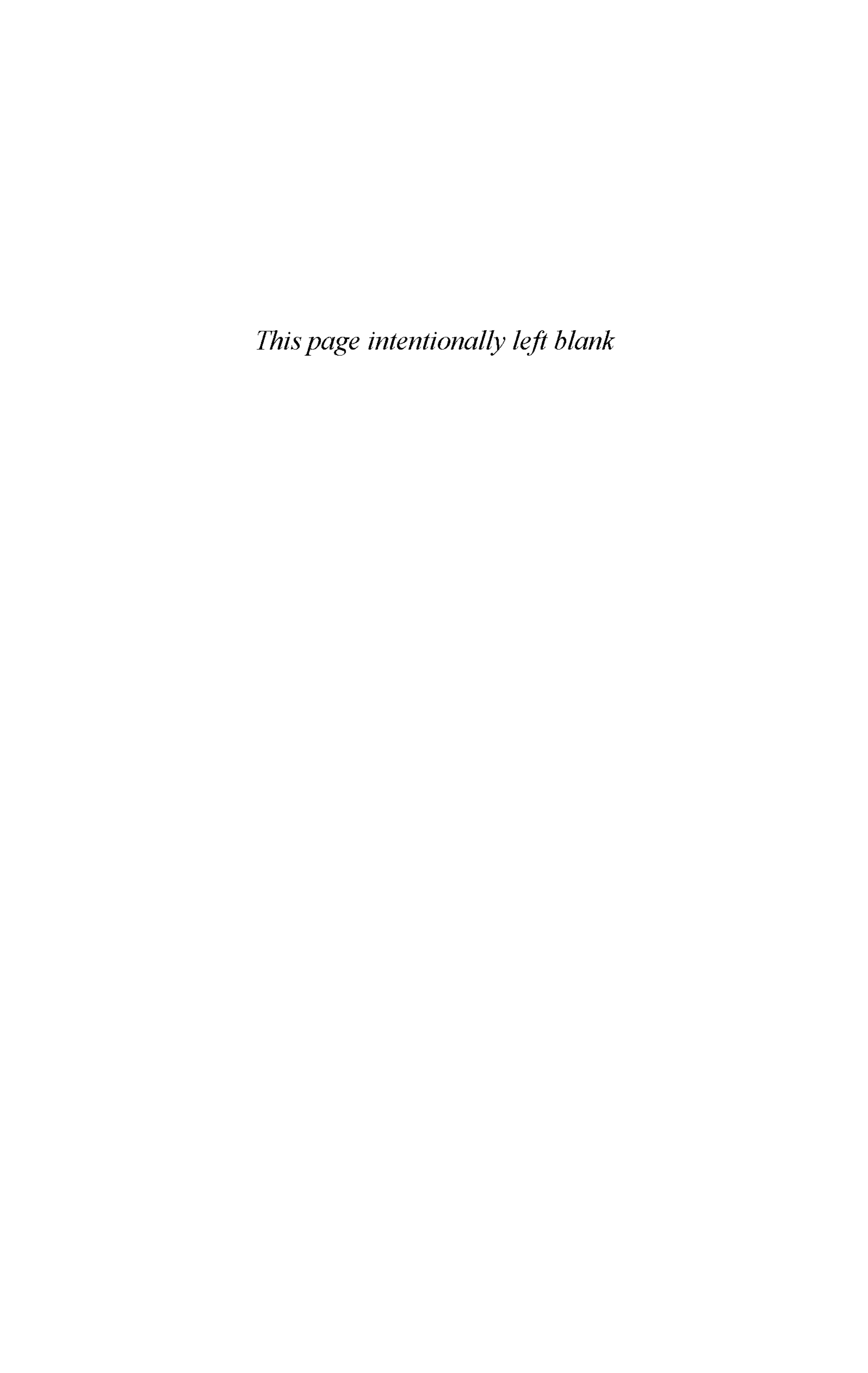
Huston, Nancy et Leïla Sebbar (1986). *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil*, Paris, Bernard Barrault.

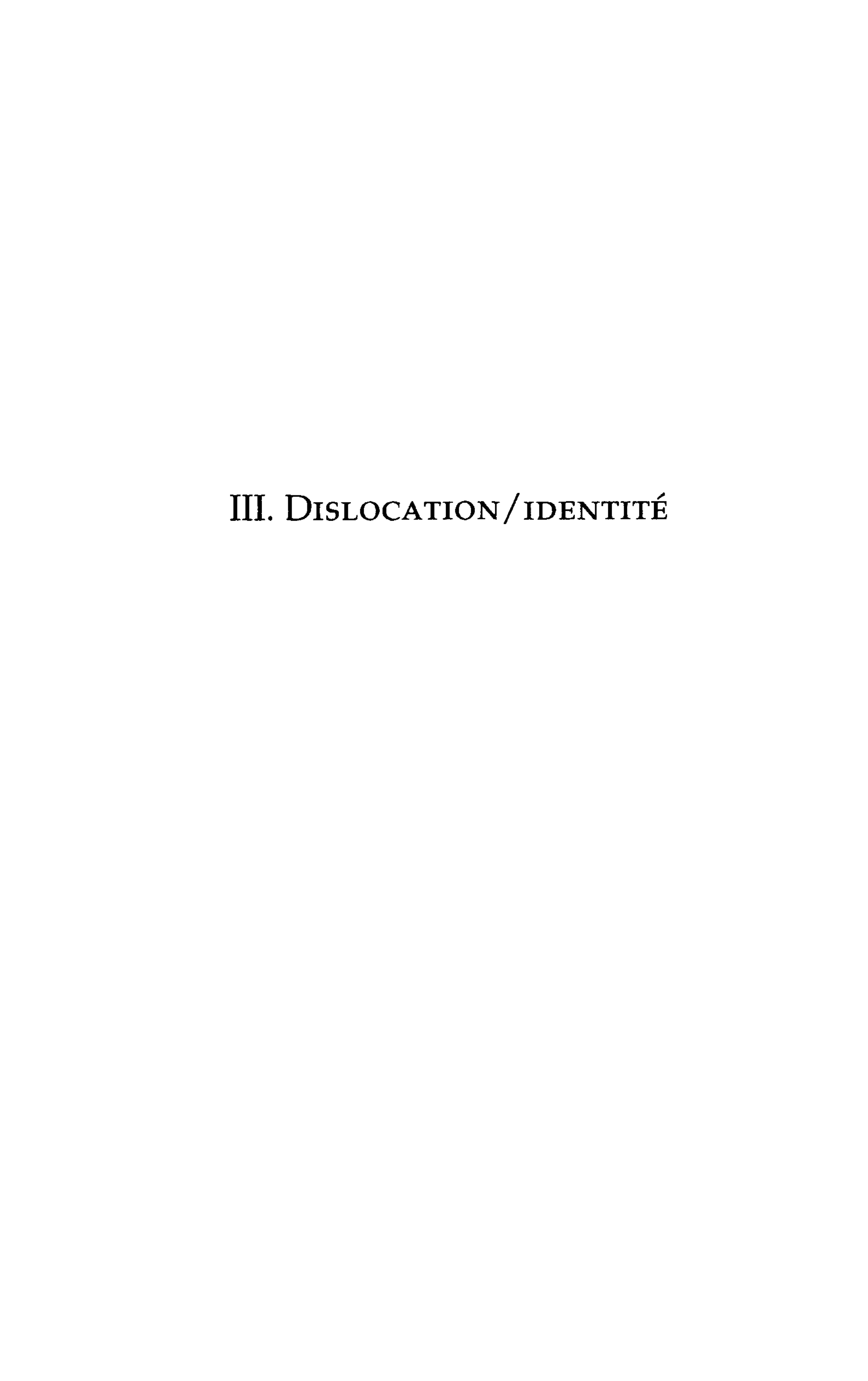
Kristeva, Julia (1988). *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard.

Levinas, Emmanuel (1983). *Le temps et l'autre*, Paris, PUF (1re édition, Fata Morgana, 1979).

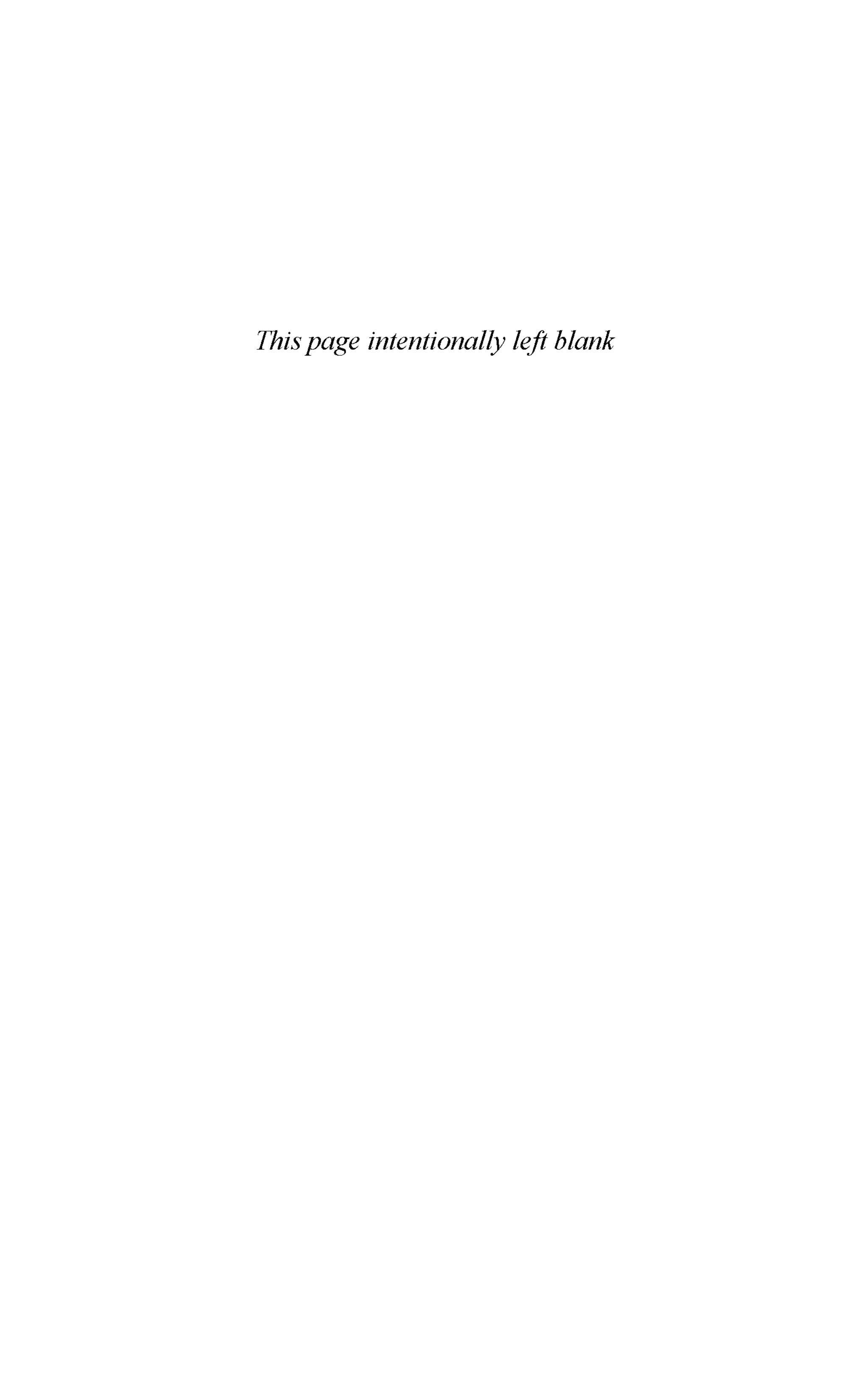
Levinas, Emmanuel (1991). *Entre nous*, Paris, Grasset et Fasquelle.

Paz, Octavio (1994). *La flamme double*, Paris, Gallimard.


This page intentionally left blank



III. Dislocation / identité



This page intentionally left blank

Langue et lieu de l'écriture

Christine Klein-Lataud

Au fil des textes de Nancy Huston, aussi bien ses fictions que ses essais, revient avec insistance la question de l'identité. Une de ses dernières parutions, *Nord perdu*, lui est consacrée et pose en ces termes la problématique du moi :

> Nous savons être, tour à tour, mille personnes différentes et nous appelons tout cela « moi ». Nous employons le même vocable pour évoquer le moi ami, parent, lecteur, promeneur, le moi songeur, admiratif devant un retable ancien, le moi citoyen, indigné à la lecture du journal du soir, le moi voisin, musicien, dormeur, rêveur, le moi buveur, rieur, fumeur, téléspectateur, le moi narcissique, recueilli, vulgaire, le moi alerte et avachi [...]. (Huston, 2000b : 106.)

Multiplicité des rôles sociaux et, plus encore peut-être, vertigineuses métamorphoses opérées par le temps. Paul Ricœur, dans *Soi-même comme un autre*, distingue deux significations majeures de l'identité, selon que l'on entend par identique l'équivalent du terme latin *idem* ou celui du terme *ipse*, distinction que l'on retrouve dans les termes anglais *same* et *self* alors que le français ne dispose que du terme « même ». Proposant, pour dissiper cette confusion, les termes de « mêmeté » pour le premier concept et d'« ipséité » pour le second, Paul Ricœur invoque la galerie des autoportraits de Rembrandt pour attester que l'identité corporelle, au sens de « mêmeté », ne saurait servir de support à l'identité personnelle (Ricœur, 1990 : 155), l'« ipséité ». Qu'est-ce donc qui assure l'identité de l'être humain de la naissance à la mort — comme l'identité de l'arbre depuis le gland jusqu'au chêne?

Quelle unité revendiquer alors que le JE ne cesse de se transformer sous l'effet de la multiplicité des rôles sociaux et du passage du

temps ? La tentative semble encore plus désespérée quand cette superposition des JE commune à tous se complique d'une dualité de langue, de culture, de pays. Faut-il nous percevoir comme vide, béance, telle Nadia, l'héroïne de *Instruments des ténèbres*, qui, faute de se sentir exister en tant que sujet, éradique le *i* central de son prénom pour le transformer en *Nada* : rien ?

Je me propose, dans ce chapitre, de retracer l'évolution du concept d'identité à travers l'ensemble des textes de Nancy Huston. Trois mouvements seront dégagés : refus du sujet unique et désir de se constituer une identité duelle; puis, en raison du malaise né de cette dualité, aspiration à l'harmonie d'un sujet sans fissure, sans clivage; enfin, acceptation de la pluralité comme valeur constituante du soi.

En ses débuts, l'histoire de Nancy Huston s'inscrit sous le signe du départ et de la séparation : départ de la mère, puis départ du père et des enfants qui quittent le Canada pour les États-Unis, enfin, départ définitif de l'Amérique du Nord de Nancy Huston qui choisit de vivre en France. Il ne s'agit pas pour elle de se fondre dans une nouvelle patrie, de s'assimiler, ou, pour reprendre son néologisme, de « s'impatrier ». Parmi les types d'« étrangers » que définit Tzvetan Todorov dans *Nous et les autres*, elle incarne l'exilé, « celui qui interprète sa vie à l'étranger comme une expérience de non-appartenance à son milieu et qui la chérit pour cette raison même », celui qui a choisi de vivre à l'étranger, « là où on "n'appartient" pas, [...] étranger de façon non plus provisoire mais définitive » (Todorov, 1989 : 450). Ne pas appartenir pour mieux s'appartenir. Il s'agit de préserver un espace, une distance qui évite l'identification avec une collectivité : impossibilité de s'identifier à sa collectivité d'origine, que l'on a quittée, et refus de s'identifier à une autre. L'exil, comme le nomadisme, favorise la possibilité de se maintenir dans un entre-deux qui est perçu comme lieu de liberté. On pense à Descartes, satisfait de sa vie entre la France et la Hollande : « Me tenant comme je suis, un pied dans un pays et l'autre en un autre, je trouve ma condition très heureuse en ce qu'elle est libre » (*ibid.* : 458). Dans l'essai qu'elle consacre à Romain Gary, ce tombeau où elle s'adresse à lui comme à une sorte de double, Nancy Huston présume que le fait de vivre à l'étranger le rassure quant à son « inidentité » foncière. L'exil satisferait le désir de « *ne pas être* dans [s]a peau », le « besoin de constamment éprouver et raviver ce malaise, cette friction entre [s]oi et le monde, [s]oi et la langue que [l'on] parle, [s]oi et la vie » (Huston, 1995 : 38). Sans doute pourrait-on appliquer cette phrase à son auteure. La notion de « friction » était d'ailleurs déjà

apparue dans un texte autobiographique de Nancy Huston. En effet, dans *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil*, évoquant son accent en français, elle dit qu'elle y est attachée parce qu'il traduit la friction entre elle-même et la société qui l'entoure, « friction plus que précieuse, indispensable » (Huston et Sebbar, 1986 : 15). Précieuse trace de l'Autre en soi ou dans les autres : elle dit se sentir attirée d'emblée lorsqu'elle repère l'accent d'un étranger, car cet accent révèle pour elle une personne « cassée en deux », qui a fait l'expérience de la relativité des cultures et des langues. Et elle insiste sur la richesse des exilés, faite de « leurs identités accumulées et contradictoires » (Huston, 2000b : 18). Dans sa fiction la plus récente, *Dolce agonia*, Sean, le poète maudit, refuse, lui aussi, l'idéal d'unité du sujet : « — Tu ne veux pas redevenir entier? – Nan. J'ai horreur des gens entiers. Ce que j'aime, c'est des petits bouts de gens brisés qui sautillent de-ci de-là comme des ressorts » (Huston, 2001 : 328). « Cassé », « brisé », il s'agit à tout prix d'éviter l'identité d'une seule pièce, monolithique. La fracture permet la non-coïncidence avec soi-même et assure l'espace nécessaire à la « friction », au « jeu » de l'écriture. La polysémie du terme est ici porteuse de sens : il faut qu'il y ait du jeu, au sens d'espace, pour qu'il y ait du jeu, au sens d'activité ludique.

L'exil volontaire de Nancy Huston s'accompagne d'un changement de langue. Établie en France, elle choisit d'écrire en français. Ce choix n'allait pas de soi. Même après un très long séjour dans un pays étranger, rares sont ceux et celles qui changent de langue d'écriture. L'attitude la plus courante est plutôt celle incarnée par Italo Calvino affirmant : « Tout peut changer mais pas la langue que nous portons en nous. Ou plutôt, qui nous porte en elle comme un monde plus exclusif et définitif que le ventre maternel » (Bianciotti, 2001 : 3). Cette assimilation entre langue et ventre maternels n'est d'ailleurs pas propre à Italo Calvino. Évoquant le « lieu protégé où chante le corps maternel », la langue devenue « refuge charnel », la romancière Camille Laurens cite Claude Louis-Combet parlant d'une « écriture inviscérée [...], qui passe à travers le corps », qui rejoint le lieu d'origine, c'est-à-dire les viscères maternels (Laurens, 2001 : 67).

Pour Nancy Huston, le choix du français comme langue de création correspond justement à un désir de sortir du « ventre » de la langue maternelle. Elle s'en est expliquée dans plusieurs textes, en particulier dans *Nord perdu*. Le français lui a permis d'inverser la relation avec la langue et, en quelque sorte, de « prendre le pouvoir ». « Les mots le disent bien : la première langue, la "maternelle", acquise dès la

prime enfance, vous enveloppe et vous fait sienne, alors que pour la deuxième, "l'adoptive", c'est vous qui devez la materner, la maîtriser, vous l'approprier » (Huston, 2000b : 61). La langue française « ne me parlait pas, ne me chantait pas, ne me berçait pas, ne me frappait pas, ne me choquait pas, ne me faisait pas peur. Elle n'était pas ma mère » (*ibid.* : 64). Ainsi libérée du maternel, Nancy Huston commence à écrire des essais puis de la fiction en français. Délivrée des « affects », elle se sent libre de « [s]'inventer, jour après jour, année après année » (*ibid.* : 69). Alors qu'elle raille le mythe de l'auto-engendrement des intellectuels français tels que Sartre ou Barthes (mythe favorisé dans leur cas par l'absence effective de père), dans son *Journal de la création*, elle se veut fille de ses propres œuvres : « Et moi ? Que proclamé-je en choisissant pour l'écriture une terre et une langue étrangères, sinon que je suis [...] ma propre cause et ma propre fin, capable de me remettre au monde à travers l'art, donnant naissance à moi-même, me débarrassant de tous les déterminismes de mes géniteurs ? » (Huston, 1990 : 39).

On peut penser que ce choix (ce fantasme ?) d'auto-engendrement est issu d'une nécessité profonde, que je rapprocherai de la renaissance par la langue opérée par l'héroïne d'une autre écrivaine française d'origine étrangère, Julia Kristeva. Dans *Possessions*, Stéphanie a choisi « la greffe : langue étrangère plus exil » (Kristeva, 1996 : 216) pour échapper à la mort. Elle ajoute ce commentaire : « Certains deuils laissent un choix aux individus qu'ils abattent : se pétrifier ou muer. Devenir folle ou changer de langue » (*ibid.* : 216). Le témoignage direct de Nancy Huston corrobore celui qu'offre Julia Kristeva par le biais du roman. La première insiste sur le clivage identitaire opéré par le changement de langue, sur son impression que le français et l'anglais font « chambre à part » (Huston, 2000b : 60) dans son cerveau. Quant à la seconde, voici la description romanesque du bilinguisme qu'elle nous offre :

> Renaître dans une autre langue, Stéphanie était prête à l'admettre. Personnellement, elle n'avait ni la même voix ni les mêmes pensées dans ses deux langues, mais il lui semblait que jusqu'à ses seins, son dos, son ventre, ses cuisses, ses mains changeaient lorsqu'elle passait du français au santabarbarois. Une sorte de mort suivie d'une résurrection qu'elle s'entraînait à expérimenter lors de chaque passage de frontière, oubliant une Stéphanie trépassée d'un côté, en faisant revivre une toute neuve de l'autre. (Kristeva, 1996 : 215.)

Suit une analyse intéressante de la façon dont s'opère cette mue. « La nouvelle langue pénétrait en Stéphanie par l'intelligence ou par l'âme, en tout cas elle venait par en haut » : c'est ce que le professeur Zorine, incarnation de la science dans ce roman, appelle le modèle *top down*. La « mue » part du langage et vient affecter les sensations. Mais pour qu'il y ait transformation totale, il faut que cette transformation intellectuelle s'accompagne d'une transformation symétrique *bottom up* : « [...] lente, paresseuse, sensuelle, la montée [de la nouvelle langue] commençait par le chatouillement des odeurs, le tremblé des sons, quelques soupçons de couleurs et leur mise en ébullition, puis s'éclaircissait jusqu'à choisir des mots, ce qui revenait à les inventer, ou, plus modestement, à renouveler leurs sens ridés » (*ibid.* : 216). La réincarnation linguistique est ainsi présentée comme un processus qui, loin de se cantonner au cerveau, engage l'être tout entier, la perception du monde, la mémoire des sens, expérience globale qui en retour instaure une sorte de nouvelle prise sur le langage. Tenante de l'hypothèse des linguistes Sapir et Whorf, Nancy Huston écrit, dans *Nord perdu*, que chaque langue constitue une *world view*, c'est-à-dire une façon de voir et de comprendre le monde. Privilège, supériorité fabuleuse sur les « impatriés monolingues » que cette diffraction du moi, cette vision prismatique du monde.

Mais, symétrique de l'horreur de l'identité monolithique, surgit l'angoisse de l'éclatement du sujet. « *Qui sommes-nous, alors?* si nous n'avons pas les mêmes pensées, fantasmes, attitudes existentielles, voire opinions, dans une langue et dans une autre? » (Huston, 2000b : 52).

Voici que la dualité débouche sur le sentiment de duplicité, d'inauthenticité, voire d'imposture. « Choisir à l'âge adulte, de son propre chef, de façon individuelle [...] de quitter son pays et de conduire le reste de son existence dans une culture et une langue jusque-là étrangères, c'est accepter de s'installer à tout jamais dans *l'imitation, le faire-semblant, le théâtre* » (*ibid.* : 30). Toute une série de termes développent dans *Nord perdu* cette métaphore du personnage : le « théâtre » de l'exil, « jouer la francophone », se « travestir en Français ». Commune à Julia Kristeva et à Nancy Huston revient, obsédante, l'image du masque : « le masque s'incarnait » (Kristeva, 1996 : 215), dit la première en décrivant le passage d'une langue à l'autre; la seconde parle de « revêtir [s]on masque francophone » (Huston, 2000b : 68). « Masque », du bas latin *masca*, masque, sorcière. Il y a du satanique dans ce dédoublement. Julia Kristeva traite son héroïne bilingue de « chimère diabolique, double, avec ses deux cerveaux » (Kristeva, 1996 : 217).

« [...] Alors il est où le vrai soi? Hein? demande avec angoisse Nancy Huston. Si l'on arrache carrément le masque, à quoi ressemble le visage qu'il révèle? » (Huston, 2000b : 39).

Derrière la série de masques peut se révéler le vide.

La « danse vertigineuse d'identités » (Huston, 1995 : 2) à la Romain Gary, si fascinante, mène à l'angoisse absolue : « Romain Gary existe-t-il vraiment? » (*ibid.* : 15). Question à laquelle il a répondu tragiquement par le suicide. Dans le cas de la romancière, moins absolue, elle provoque une crise linguistique. « Le problème, c'est que quand un visage humain passe plusieurs années sous un masque, il a tendance à se transformer. Non seulement il vieillit mais, à force de manquer de lumière et d'oxygène, il devient blême, flasque, bouffi » (Huston, 2000b : 39). Pour reprendre une expression qu'elle a utilisée dans un livre précédent, de bilingue, Nancy Huston a l'impression de se retrouver « doublement mi-lingue ». En effet, le français adopté reste langue d'emprunt, voire empruntée. Quant à l'anglais, il s'est étiolé derrière le masque. « Je l'avais délaissée trop longtemps, ma langue mère; elle ne me reconnaissait plus comme sa fille. [...] aucune mélodie ne me venait plus "naturellement" à l'esprit » (*ibid.* : 50-51).

Elsa Triolet, dans *La mise en mots,* raconte son déchirement entre le russe et le français et dit se reconnaître dans la statue de femme *bifrons* cherchant anxieusement son visage dans un miroir qu'elle ne sait vers quelle face tourner. J'ai trouvé, depuis, une représentation iconographique qui me paraît illustrer de façon encore plus juste le tourment du sujet déchiré entre deux langues et deux univers culturels : il s'agit de Géryon, monstre à trois têtes que vainquit Hercule. Dans une sculpture conservée au Musée Saint-Raymond, à Toulouse, la tête centrale tourne vers le ciel un regard angoissé tandis que retombent de chaque côté ses deux autres têtes aux yeux clos. Et l'on comprend le vœu plaintif que Nancy Huston prête à Samuel Beckett : « Ah! ne plus être dans aucune langue. Ne plus languir. N'être » (Huston, 2000a : 29). Le dégoût des langues manifeste, en ce cas, celui du langage. Pourquoi choisir une langue plutôt qu'une autre pour ne rien dire? « *All signifiers are indifferent but equal, nothing matters* [...] pourquoi choisir, choir [...]» (*ibid.* : 9-11). Choisir, choir : la version française du texte évoque en filigrane la chute d'Adam et Ève, leur expulsion du paradis terrestre et la malédiction subséquente de Babel. On peut remarquer que *Limbes/Limbo,* le seul texte de Nancy Huston publié en édition bilingue, est justement un abandon à un flux verbal qui laisse jouer les mots au hasard des associations phonétiques, des

clichés, des références culturelles propres à chaque langue, au plus près de l'écriture automatique. Comme si le sujet s'était évanoui, comme s'il n'y avait plus de parole, rien que la langue charriant son non-sens. Alors que les versions française et anglaise de ses romans sont très proches l'une de l'autre, *Limbes/Limbo* nous impose des dérives différentes, avec pour caractéristique commune de nous faire tourner en rond dans un tourbillon verbal sans fin.

Autre enfer linguistique, le *no man's land* entre les langues, celui où nous jettent les dictionnaires, « l'effrayant magma de l'entre-deux-langues, là où les mots *ne veulent pas* dire, là où ils refusent de dire, là où ils commencent à dire une chose et finissent par en dire une autre » (Huston, 2000b : 13). « *Nothing matters, no* mater », dit la version anglaise. On pourrait inverser les propositions et dire : « *No* mater, *nothing matters.* » Comme si l'abandon de la langue maternelle obligeait à larguer les amarres du sens. L'épitaphe que dit s'être choisie Nancy Huston, « *Once Abroad, Always Abroad* » (Homel, 1996 : 2-3), signifie à la fois : « Une fois à l'étranger, pour toujours à l'étranger » et « Une fois qu'on est à l'étranger, on a pour toujours perdu le Nord ».

Abandonnée, réprimée, refoulée, la langue maternelle peut ressurgir comme une vindicative revenante et disputer à sa rivale la conscience du sujet parlant dans un corps à corps qui prive celui-ci de sa faculté de communication. Un sabir vient alors réaliser sur le mode grotesque et tragique le rêve que *Limbes* prête à Beckett : « J'ai enfin trouvé ma propre langue, c'est-à-dire une langue compréhensible pour moi seul » (Huston, 2000a : 30). Ainsi, dans *Dolce agonia*, Patrizia, à la fin de sa vie, vitupère dans un « ahurissant mélange d'anglais et d'italien, hurlant jusqu'à se déchirer les cordes vocales, jusqu'à ce que sa voix ne soit plus qu'un gémissement » (Huston, 2001 : 62). Langue et parole viennent s'abolir dans le cri.

Existe-t-il une façon d'échapper à cet enfer linguistique ?

Pour Nancy Huston, l'étape essentielle a sans doute été de s'autoriser à laisser revivre sa langue maternelle. C'est avec l'écriture de *Plain Song*, rédigé directement en anglais, que se sont opérées ses retrouvailles avec sa langue maternelle et elle présente cette reviviscence non comme une décision délibérée, mais comme un événement involontaire : « [...] ça m'est venu en anglais. J'entendais la musique de l'anglais. Des cantiques, des chansons de cow-boy, et de travailleurs des chemins de fer. Il fallait que ce soit en anglais » (Huston, 1993). La « mélodie » qui lui semblait perdue lui revient « naturellement » à l'esprit (Huston, 2000b : 50-51). Elle renoue avec le maternel

de la langue. Dans *Dolce agonia*, son dernier roman, elle intègre d'ailleurs parmi les personnages un bébé, Hal junior, qui est en pleine acquisition du langage, acquisition voluptueuse, avec ses « pointes de plaisir, syllabes éparses, *ma, ma, Hal, ba, bo,* douces possibilités fragmentaires de la langue anglaise, aussi concrètes et sensuelles pour lui que du jus de pomme ou de la bouillie d'avoine » (Huston, 2001 : 483). La réconciliation avec la langue maternelle s'accompagne de l'acceptation de ses racines. *Nord perdu* marque explicitement l'abandon du mythe de l'auto-engendrement et la présence en soi du passé et de la lignée. « Que nous le voulions ou non, nous ressemblons corps et âme à nos parents, à nos grands-parents, au peuple dont nous sommes issus, à nos compatriotes [...] » (Huston, 2000b : 72). On se souvient de l'héroïne bilingue de *Possessions* : la « méchante chirurgie » qui lui avait greffé la langue et l'identité étrangères avait sectionné ses racines, la transformant en être diabolique. La reconnaissance des racines apparaît donc comme un facteur de re-constitution du moi. Elle implique aussi une réévaluation éthique : « Tout ce que vous aviez rejeté, il vous faut maintenant le reconsidérer, peser le pour et le contre, reconnaître ses bons côtés » (*ibid.* : 72).

L'émergence, à partir de *Plain Song/Cantique des plaines,* d'une œuvre publiée parallèlement en français et en anglais manifeste un équilibre, une réconciliation entre les deux identités linguistiques. Une communication aussi puisque, selon l'auteure, l'écriture d'un même texte met en jeu les deux langues. Elle a décrit sa démarche : elle écrit dans l'une ou l'autre langue, selon les passages, puis traduit, pour réécrire le texte original à la lumière du travail d'autotraduction (Klein-Lataud, 1996). On a ainsi l'impression que, loin de se combattre et de se nuire, les deux langues collaborent pour donner naissance aux textes parallèles. À chacune le sien, mais il n'y a pas d'hybride, pas de métissage linguistique.

Le dernier titre de Nancy Huston, *Dolce agonia,* donne matière à réflexion. Voici en effet qu'intervient une troisième langue... La romancière avait, dans *Nord perdu,* posé la question de savoir si une troisième langue impliquerait un troisième imaginaire, mettant en jeu une créativité différente. Après s'être mise en deux, rêve-t-elle de se mettre en trois, et, pourquoi pas, en quatre? On pense au privilège que Stendhal voulait se voir accorder par Dieu : cent fois par an, parler pendant vingt-quatre heures la langue qu'il voudrait.

Au point actuel du parcours de Nancy Huston, la question fondamentale de l'identité se pose de façon toujours aussi problématique.

Dans *Dolce agonia*, Rachel, la philosophe, résume la perplexité générale de tous les personnages quand elle dit : « Y a-t-il un seul moment où nous pouvons dire : voilà, c'est *maintenant* que je suis pleinement et entièrement moi-même? » (Huston, 2001 : 234). Et dans *Nord perdu*, Nancy Huston affirme : « L'identité est toujours un leurre » (Huston, 2000b : 44).

Leurre, masque, nous ramène-t-elle donc à notre point de départ, condamnés à l'espace du faux-semblant et de l'inauthentique? Incapable de s'enfermer dans une simplicité définitoire et définitive, le sujet est-il dans l'impossibilité d'être intègre, c'est-à-dire, au sens étymologique, « entier » ?

À ce point de notre réflexion, nous pouvons nous tourner à nouveau vers Paul Ricœur et les deux concepts d'identité qu'il distingue : la « mêmeté » et l'« ipséité ». Tous les textes de Nancy Huston tendent à prouver que l'identité-mêmeté est pure illusion. Confrontant, par exemple, ses souvenirs avec une amie d'adolescence, elle constate la différence entre les identités reconstruites par leurs mémoires respectives. Ayant pour sa part « oublié » la jeune fille qui faisait des frasques évoquée par son amie, elle remarque : « Je peux m'identifier à la "Nancy" qui a vécu cela, mais seulement comme je m'identifie à un personnage de roman. Je ne la reconnais pas comme étant "moi" » (*ibid.* : 100).

Le parallèle ainsi établi entre fiction et biographie, entre personnage et identité personnelle caduque, nous ouvre une voie. En effet, il désigne le lieu où pourrait se situer l'identité-ipséité : dans l'acte narratif lui-même, acte par lequel le moi se construit en se racontant sa propre vie. Si conflictuels que soient les « moi », le sujet les rassemble mentalement sous la forme d'un récit qui lui donne alors son unité. Telle serait l'identité-ipséité assurée au sujet en dépit de ses avatars — et grâce à ceux-ci.

Dans cette optique, l'absence d'identité-mêmeté s'avère source de richesse. En effet, par le jeu de la création littéraire, fiction et biographie se fertilisent réciproquement. Si l'écrivaine, trente ans après, perçoit la jeune Nancy Huston comme aussi différente d'elle qu'un personnage de roman, en revanche, les personnages qu'elle crée lui permettent de multiplier ses « moi » à l'infini. Tel est le pouvoir libérateur de la littérature. « Le roman, qu'on en lise ou qu'on en écrive, nous rappelle cette liberté... et son importance extrême. Il s'agit de *la* liberté : celle de ne pas se contenter d'une identité (religieuse, nationale, sexuelle, politique) conférée à la naissance » (*ibid.* : 105). Et

j'ajouterais « linguistique » à la liste des identités que l'écriture romanesque a permis à Nancy Huston de multiplier.

Ainsi sommes-nous, au terme de cette exploration, amenés à voir la pluralité, pour reprendre une formule de François Laplantine, « non comme fragilité provisoire mais comme valeur constituante » (Nouss, 1994 : 16).

Et tout comme Camus voulait imaginer Sisyphe heureux, nous voici libres d'inventer un Géryon apaisé.

Bibliographie

Bianciotti, Hector (2001). « Le voyageur du bout des songes », article consacré à Italo Calvino, *Le monde des livres*, 23 avril.

Homel, David (1996). « Once Abroad, Always Abroad », *Books in Canada*, vol. 25, n° 3.

Huston, Nancy (1990). *Journal de la création*, Paris, Seuil.

Huston, Nancy (1995). *Tombeau de Romain Gary*, Paris, Actes Sud, coll. « Babel ».

Huston, Nancy (2000a). *Limbes/Limbo : un hommage à Samuel Beckett*, Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac.

Huston, Nancy (2000b). *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac.

Huston, Nancy (2001). *Dolce agonia*, Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac.

Huston, Nancy (1993). Entrevue avec Danielle Laurin, « Source sûre », *Voir*, 16-22 septembre.

Huston, Nancy et Leïla Sebbar (1986). *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil*, Paris, Bernard Barrault.

Klein-Lataud, Christine (1996). « Les voix parallèles de Nancy Huston », *TTR*, vol. IX, n° 1.

Kristeva, Julia (1996). *Possessions*, Paris, Fayard.

Laurens, Camille (2001). « Habiter la langue », *Revue des deux mondes*, mai.

Nouss, Alexis (1994). « Traversées identitaires et escales langagières », *Spirale*, été.

Ricœur, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points ».

Todorov, Tzvetan (1989). *Nous et les autres*, Paris, Éd. du Seuil.

L'altérité assumée dans *La virevolte* et *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston

Lise Gaboury-Diallo

LES LIENS COMPLEXES entre la notion d'identité et celle d'altérité ont toujours fasciné les artistes, et Nancy Huston ne fait pas exception. De l'expérience de la désubstantialisation de l'être à celle de l'auto-engendrement par l'écriture, Huston décrit chez ses protagonistes les sentiments de clivage de soi, ou elle leur invente des identités plurielles, qui se côtoient et se complètent. Pourquoi ? Peut-être parce que, comme l'auteur l'affirme à la fin de *Nord perdu*, « [i]l est tout simplement inadmissible que l'on ne dispose que d'une seule vie » (Huston, 1999 : 115).

En nous limitant à *La virevolte*, publié en 1994, et à *Instruments des ténèbres*, publié deux ans plus tard, nous proposons une étude de cette thématique car, dans ces deux romans, certains personnages féminins se métamorphosent sous nos yeux.

Commençons avec la définition du mot « identité », dont l'origine étymologique est latine, *identitas*, et qui signifie « le même, caractère de ce qui demeure identique à soi-même » (*Le Robert*). Cette notion reste ambiguë quand on se demande : être le même par rapport à qui ou à quoi ? Par ailleurs, le « soi » est-il un, unique et indivisible ? Ce concept peut paraître flou et peut-être est-ce pour cette raison qu'Antonio D'Alfonso propose une nouvelle définition qui repose sur une autre approche étymologique puisqu'il sépare le mot comme suit : « id-entité » et explique que :

> Tout d'un coup la signification du mot [...] apparaît incertaine, fragile, friable. Certes, on retrouve le fameux « id » : cet élément de la psyché qui réside dans l'inconscient et qui est la source de l'énergie instinctive. Mais aussi « entité » : ce quelque chose qui existe vraiment, une chose, un être, une existence; sa nature essentielle. Serait-il

> possible que « identité » veuille dire « la nature essentielle de l'inconscient » ? (D'Alfonso, 2000 : 15.)

Et l'auteur de conclure que cette nouvelle définition serait en quelque sorte le contraire de la première : car la condition d'être soi-même peut-elle logiquement être basée sur une condition purement définie par l'inconscient ?

Quant à la définition du mot « altérité », rappelons qu'en 1697 le mot voulait dire « changement » alors qu'aujourd'hui c'est « le fait d'être un autre, caractère de ce qui est autre, rendre autre » (*Le Robert*). Or, le mot « altérité » peut avoir souvent une connotation péjorative : être différent d'autrui, se percevoir comme tel ou être perçu ainsi, n'est pas une réalité neutre ou innocente. Tout dépend, bien sûr, de la perspective que l'on adopte à ce sujet.

Enfin, un dernier terme que nous utiliserons sera défini, ce que Élizabeth Bizouard (citée par Robin) nomme la « totipotentialité » et qui

> concerne surtout des êtres dont la souffrance est de ne pas se sentir exister. L'objet de leur fantasme totipotentiel est de s'autocréer, afin de naître. [...] Les sujets totipotentiels, caméolonesques et kaléidoscopiques ne possèdent pas [l]es caractéristiques [du narcissisme]. Ils deviennent tour à tour ce qu'ils investissent. (Robin, 1997 : 18.)

Chez Huston, ce qui frappe dès le début de ses deux romans, c'est que tout regorge, voire explose de vie. Avec *La virevolte*, l'incipit ouvre sur l'enfantement sanguinolent mais heureux de Lin. La naissance de sa fillette Angela constitue l'apothéose de la création et la première phrase du roman donne le ton : « Ce corps est sorti d'elle » (Huston, 1994 : 13).

Dans *Instruments de ténèbres*, la vie « bourgeonne, évolue, explose et change, les boutons de fleur [...] enflent et éclosent » (Huston, 1996 : 11). Toutefois, ce qui importe davantage à la narratrice, c'est la création par le biais de l'imaginaire puisque « du néant, surgit une image parfaitement claire » (*ibid.* : 19), grâce au récit secondaire qu'elle écrit. D'ailleurs, cette histoire mise en parallèle avec la première tout au long du roman ouvre encore une fois sur un accouchement. Cependant, celui-ci est tragique parce que la mère meurt en mettant au monde des jumeaux.

Avec une telle insistance sur l'image de la naissance, il faut se demander quel est le lien entre la création, la procréation et la re-créa-

tion de soi. C'est en fait le point d'ancrage pour ce que l'on peut appeler une sorte de mutation des personnages féminins, qui se projettent littéralement dans l'Autre, dans ce sens que l'Autre devient une extension de soi. Ce sera cette fusion dans l'Autre qui produira forcément un questionnement, implicite ou explicite, sur leur propre identité.

Dans *La virevolte*, on constate d'abord que Lin, qui est danseuse professionnelle, s'immerge dans son nouveau rôle de maman et se délecte d'être mère. « Elle [Lin] est toujours là. Elle n'est pas morte et elle n'est pas devenue quelqu'un d'autre. Non seulement elle est toujours elle-même, mais elle est mère » (Huston, 1994 : 15). Les autres, qui ne sont pas mamans, ne comprennent pas, ne comprendront jamais. Elle assume sa maternité comme si elle portait un visage complémentaire qui l'enchante.

Mais avec l'arrivée de Rachel, une amie complice de longue date, elle se voit autrement : Rachel représente le regard de l'Autre. Avant la maternité de Lin, les deux se ressemblaient comme des sœurs, « [t]elles des jumelles sinistres » (*ibid.* : 23). Dans ce contexte, il est important de noter que Rachel, comme Lin, n'a jamais eu de mère. C'est un autre lien qui les unit. Le vide créé par l'absence de la mère a marqué chacune d'elles[1] et, « puisque personne n'exerçait sur elles d'autorité, elles-mêmes étaient devenues l'autorité incarnée : bourreau et victime en un seul corps, un seul esprit » (*ibid.* : 24).

Rachel, selon les auteurs Jourde et Tortonese, constituerait un parfait exemple du double *subjectif* de Lin. En effet, cette dernière qui est confrontée « [...] à son double, ou qui éprouve le sentiment d'une scission intérieure, se trouve face à la question du principe d'union, ou de l'articulation en [elle] de deux instances, le sujet et l'objet. Se voir à l'identique, c'est aussi comprendre de manière saisissante que l'on existe en dehors de soi » (Jourde et Tortonese, 1996 : 92).

Lin, en devenant mère, a changé et, en voyant Rachel, elle sait qu'elle n'est pas restée fidèle à cette identité créée lors de sa jeunesse. « Dans les yeux de Rachel elle voit la conscience de cette trahison [...] » (Huston, 1994 : 25) et son double lui renvoie maintenant son image devenue problématique.

Comme un miroir réfléchissant l'inversion négative, Rachel incarne maintenant le *Doppelgänger* sombre de Lin, alors que celle-ci se sent « illuminée » par sa maternité. Rachel n'est plus le reflet de Lin, elle est devenue Autre, son contraire. Cette découverte chez Lin correspond à sa réification : elle n'est plus Sujet maternel mais objet pour Rachel, la maternité n'étant qu'un masque.

Par ailleurs, chez Lin, la duplication du soi est une facette de « l'éclatement du sujet » (Jourde et Tortonese, 1996 : 93) : Lin s'est démultipliée d'une part avec Rachel, d'autre part avec sa fille. Or, cette confrontation avec Rachel lui a permis de sentir inconsciemment que tout dédoublement se limite à des juxtapositions dualistes insatisfaisantes : Lin et Rachel, Lin et sa fille, Lin et sa mère...

La perte de repères précis entraîne une forme d'aliénation chez Lin, qui en prend progressivement conscience par le biais de rêves bizarres. Au début, Lin imagine des scènes où elle se voit soumise, sous l'effet de charmes et de potions magiques : « Buvez ceci et votre queue de poisson se transformera en une paire de jambes humaines » (Huston, 1994 : 25). Cette référence oblique à la petite sirène nous plonge dans le monde fantastique des contes de fées. Dans l'étude intitulée *Grimm's Bad Girls and Bold Boys*, Ruth Bottingheimer explique que la soumission et la magie ne sont que des solutions intérimaires à une situation où le « *persistent denial* [*by men and society*] *of female voice* [...] *culminates in the act of speaking* (sprechen) *which is often made to herald female viciousness* » (Bottingheimer, 1987 : 169). Plus tard, Lin rêvera aussi qu'elle dévore ses enfants[2].

Entre ses cauchemars qui la tourmentent et la routine quotidienne, Lin retrouve la danse et l'illusion de l'échappatoire. Pourtant, le bébé « n'est pas une illusion » (Huston, 1994 : 25) et, quand elle donne naissance à une autre fille, Marina, la réalité devient envahissante. Manifestement, le deuxième bébé n'est pas un ange et il est intéressant de noter le symbolisme des noms dans ce roman, puisqu'il marque le clivage d'une filiation problématique : Lin, fille de Marilyn, donne naissance à deux enfants, Angela et Marina qui est loin d'être angélique. Pourtant, chacun de ces visages appartient à Lin et elle veut se construire une identité en nouant des liens avec une mère absente et ses filles aux comportements contraires. Cette construction se révèle fragmentaire et incomplète, l'effort qu'elle y investit lui pèse et bientôt tout son centre semble voler en éclats. Donc la re-création d'un nouveau moi, d'un nouveau statut lié à la maternité s'avère difficile, voire impossible.

De plus, la servitude liée à la maternité lui sape toutes ses énergies vitales. Lentement avalée par la domesticité, par la vacuité de son être, elle se cherche : « il y a en Lin une nouvelle danse, qui meurt de naître » (*ibid.* : 28). Seuls la danse, la musique et le mouvement la libèrent, et elle ne se sent vivre que lorsqu'elle assume pleinement cette création. En fait, « ce n'est plus elle qui produit la danse mais la danse qui la produit » (*ibid.* : 20).

Lin abandonne subitement la maternité. Comme l'explique Stephanie Golden dans *Slaying the Mermaid,* la femme doit tuer la sirène légendaire qui souffre et se sacrifie continuellement pour les autres. Elle se libérera complètement et, ce faisant, elle épouse l'image « parfaite » de la mère terrible en se séparant d'une vie « imparfaite ». Son identité, ou son « id-entité », la pousse inconsciemment vers une forme extrême d'altérité, celle de mère dévorante ou destructrice, une sorte de Médée moderne qui ne supprime pas ses enfants pour se venger mais pour se trouver.

Toutefois, il devient aussi apparent que ce geste perpétue la spirale infernale, car en se recréant, elle doit tuer la mère. À son tour, elle deviendra la mère absente et désirée : en quittant ses filles, elle recrée le vide et la rupture qui l'avaient déstabilisée, elle, dans sa jeunesse et qui déstabiliseront à tout jamais ses deux filles. Et, par un curieux mais significatif renversement des rôles, Rachel, qui dans la Bible représente la matriarche pleurant ses enfants, remplace Lin au foyer : elle épouse son mari et élève ses filles.

Alors que, dans *La virevolte,* le thème de la maternité sert de prémisse pour la recherche de totipotentialité de Lin, dans *Instruments de ténèbres,* ce thème reste à l'état embryonnaire, si j'ose dire, pour Nada, la narratrice des « Cahiers de la Scordatura ». Dans son propre récit, Nada raconte par bribes « le naufrage d'une mère dont la carrière de violoniste a été brisée par le mariage » (couverture) et par les nombreuses fausses couches qui ont littéralement vidé cette femme de sa substance vitale. Ainsi, pour Nada, la figure de sa mère reste figée dans sa mémoire, telle une martyre emblématique.

En fait, dans *Instruments de ténèbres,* l'idée de la re-création de soi est davantage liée au thème de la création. Nada s'investit dans l'écriture grâce à l'intervention de son *daimôn* personnel, son « fol allié » (Huston, 1996 : 27).

Cette muse est sans doute le pendant diabolique du jumeau mort-né de Nada, Nathan, dont le nom lui rappelle le *Nothin'* de l'anglais. Comme un esprit réconfortant, il apparaît comme son ange gardien. Désincarnés et très marginaux, le *daimôn* et *Nothin'* constituent, selon Jourde et Tortonese, des types qui correspondent au double *objectif.* Celui-ci « ne pose pas [...] la question du rapport du sujet avec lui-même, mais celle de son rapport avec le monde » (Jourde et Tortonese, 1996 : 100).

En effet, Nada est mal dans sa peau; elle ira jusqu'à se rebaptiser en supprimant le *i* dans son nom Nadia, d'où le Nada qui signifie le

vide, ou l'espoir comme le précise David Powell. Cette vacuité se remplit de la présence de l'Autre, surtout celle du *daimôn*, qui « est bel et bien un démon », écrit-elle. Grâce à lui, Nada viendra à mieux comprendre sa place et son rôle dans le monde. Cet esprit qui l'inspire « est aussi, oui, une torture », ajoute Nada. Pourquoi? Parce que « l'exclusion du paradis s'appelle : conscience de soi » (Huston, 1996 : 71). Le *daimôn*, ce double objectif, permet à Nada de se projeter dans l'histoire qu'elle écrit. En parlant de l'Autre, c'est comme si elle s'exorcisait car cette altérité est ressentie à la fois par Nada et par l'héroïne du récit secondaire intitulé « Sonate de la résurrection ».

Nada recrée le drame d'un personnage historique appelé Barbe Durand. Son nom est significatif pour plusieurs raisons : il évoque soit le principe masculin et la virilité, soit les irrégularités pointues sur une pièce de métal qui peuvent pénétrer et blesser. Par ailleurs, le nom Barbe fait allusion, par paronymie, à la notion de barbare, qui signifiait pour les Grecs et les Romains, l'étranger. Barbe est la jumelle de Barnabé. Frère et sœur orphelins se ressemblent étrangement, mais leurs destins se démarquent dès le début.

Alors que Barnabé reçoit fréquemment la visite de l'esprit de sa mère, une ange, Barbe ne voit jamais sa mère et ne communique jamais avec elle. (Il faut rappeler ici l'absence de la mère chez les autres protagonistes féminins étudiés précédemment : Lin, Rachel et même Nada.) Barbe naît « avec la coiffe : un signe du Ciel » (*ibid.* : 24); pourtant, il n'est pas évident que celui-ci soit indicatif d'un bonheur éventuel. Au contraire. Seule, bafouée et malmenée, elle sera finalement accusée de sorcellerie et de meurtre[3]. Aux yeux des villageois superstitieux, elle incarne le Mal. Comme le *daimôn*, Barbe est un double de Nada, mais elle appartient au passé et cet *alter ego* de la narratrice, telle une marionnette, subit une fatalité machiavélique.

Tout en voulant *scordare*, effacer ou oublier son propre passé discordant, Nada se réinvestit dans l'histoire parallèle de Barbe qui contient une double maternité tragique : celle de la mère de Barbe et celle de Barbe elle-même. Cette dernière a essayé d'avorter sans y parvenir et avant d'enterrer l'enfant qui vient de naître, elle lui donne le nom de Barnabé, comme son frère. Elle a vécu son accouchement dans un genre de rêve divin : « elle crie de joie et les vaches mugissent doucement en réponse, oui, car elles aussi savent qu'elles sont tout, qu'elles sont Dieu [...] » (*ibid.* : 326). La création du cercle de filiation, angélique, diabolique ou incestueux, selon le cas, continue.

Quant à la filiation, prise dans le sens littéral de liens de parenté et d'héritage filial mais aussi par extension dans le sens de succession

d'intermédiaires ou d'étapes, elle devient le leitmotiv nourrissant le thème de l'identité en accentuant celui de l'altérité. En effet, si Nada évoque souvent l'histoire de sa mère et de sa présence lacunaire, elle-même s'est « débarrassée vite » de ses bébés (*ibid.* : 310). Elle a visité les « faiseurs d'ange » plus d'une fois; et, lorsque un enfant, qu'elle appelle Tom Pouce (voir ici encore la fabulation du nom appartenant au domaine des contes pour enfants), continue à pousser en elle, c'est sa propre mère qui arrive pour l'aider à avorter.

L'enfantement, Barbe le vivra avec bonheur. Curieusement, le viol qu'elle subit lui permet de découvrir son corps féminin; viendra alors la reconnaissance du plaisir charnel et de l'instinct maternel qui lui permettent de s'épanouir. Toutefois, lorsqu'elle s'approprie tout le potentiel de son corps, qu'elle prend en charge son destin, elle sera condamnée par les Autres. Sereine et forte, folle selon certains, Barbe incarne l'Altérité la plus incompréhensible et la plus démesurée : elle échappe à toute définition. La fin ouverte de ce récit secondaire reflète alors une fuite en avant où Nada révèle son emprise sur sa création.

Le destin imprévisible de Barbe surprend le lecteur et le *daimôn*. Nada a pris contrôle de l'Histoire. En changeant le cours des événements, elle permet à la jeune femme de survivre, malgré l'ostracisme et la condamnation des autres. De plus, par le biais de ses doubles objectifs du présent et du passé, Barbe et le *daimôn*, la narratrice découvre, par procuration, que « le principe de son être se trouve hors d'[elle] » (*ibid.* : 95), qu'il est inconscient. Certes, elle peut assumer l'altérité, mais il faut surtout la dépasser. Ni Nada ni Barbe ne peuvent se définir uniquement comme des mères et, à l'instar de Lin, elles se libèrent de ce rôle pour s'épanouir autrement. Elles s'auto-engendrent et créent ainsi une sorte d'aporie indéfinissable.

Le paradoxe est double : d'une part, ces femmes ont l'impression qu'elles devraient accéder à une plénitude de la vie grâce à la maternité, mais en fin de compte, elles ne peuvent survivre qu'en la rejetant, ce qui permet le surgissement de soi. En dépit du regard aliénant de l'Autre, elles assument leur altérité.

Et il s'agit ici d'une altérité dans une forme exagérée, celle liée à la femme fatale ou maudite, car par leurs gestes et par leur discours, elles expriment leur fantasme de totipotentialité. Elles s'insurgent contre une identité limitée à celle de Mère.

Pour Lin, il s'agit presque d'un glissement, comme nous l'avons vu, dans le fantastique imaginaire du conte de fées. La rupture est symbolisée par les mises en abîme répétées de ses rêves : elle deviendra la sorcière ou le méchant loup. Elle s'anéantit, devient l'Autre puis

réapparaît, se recrée dans ses chorégraphies. Un exemple frappant : la première danse à laquelle elle rêve et qui représente le cycle de vie de la femme. La danse imaginée, finalement interprétée par Susie, est une représentation d'un bébé emmailloté, devenant fille ligotée puis femme voilée. La mère, portant le nom d'Avital, danse près d'elle, mais peu à peu la fille s'éloigne et ses voiles se détachent entourant et finalement étouffant la mère[4]. Et Susie (doit-on lire sosie?), qui est décrite comme étant « maussade, éteinte, pour ainsi dire invisible » (Huston, 1994 : 30), se remet à vivre en dansant et en tuant métaphoriquement la mère, Avital — ou « absence de vie » — qui doit mourir.

Et la renaissance de Lin s'effectue de la même façon. Par la description de danses transcendantales, elle devient « Cihuacoatl, la déesse aztèque des guerres et des enfantements. Elle sait tout, elle peut tout, rien ne l'arrêtera » (*ibid.* : 120). Qui plus est, cette renaissance se fait totalement sans culpabilité[5] : elle vit pleinement l'ici et le maintenant.

Pour Lin, c'est la danse, pour Nada, c'est l'écriture. Ayant conclu que « Dieu aime le mal » (Huston, 1996 : 209), elle fait de Barbe l'héroïne improbable et innocente des machinations divines. La narratrice veut aller contre la raison et la logique, chercher les ténèbres pour ensuite les chasser puisque les êtres humains, explique-t-elle, « chérissent les ombres : car ce sont elles qui leur permettent de voyager dans le temps et dans l'espace. Comment ne pas croire à la transmigration de l'âme? Il nous suffit de fermer les yeux, de prendre notre souffle — et hop! nous voilà en train d'être aspirés telle une sorcière par la cheminée [...] » (*ibid.* : 198-199). La recherche totipotentielle de Nada s'exprime par l'écriture, qui lui permet d'explorer le pouvoir de l'inconscient et où elle se sent inspirée par des formes extrêmes d'altérité : la sorcière ou le Mal incarné.

L'art élève Nada au-dessus de tout, dans le monde éthéré de l'imaginaire asexué. Ainsi, comme Barbe, elle peut se trouver, s'inventer, se sentir vivre. Mais pour ce faire, il faut se battre, rager contre tous, contre le *statu quo,* comme « une sorcière, une possédée, écumante et fébrile, roulant des yeux, maniant une langue cinglante [...] ». La narratrice de *Instruments des ténèbres* ajoute que les autres n'ont « aucune idée de ce que c'[est] que de tirer des choses de ses propres entrailles, des ténèbres fourmillantes de l'inconscient... Je ne sais plus ce que j'ai dit, des insanités, peu importe, j'étais toute livrée à la jouissance de ma rage, la jouissance de [...] faire mal [...] » (*ibid.* : 176).

Et soulignons aussi l'importance de la jouissance physique dans les deux romans. Lin, Barbe et Nada aiment leur corps, aiment le sen-

tir vivre. Quand Nada décrit la *Sonate en sol mineur*, mieux connue sous le nom de *Trille du diable*, elle ouvre des parenthèses pour décrire avec minutie son plaisir jouissif[6]. Il est vrai que Nada, comme Lin et même Barbe, doit apprendre à véritablement « habiter » le moment. Elle doit surtout apprendre à composer avec la réalité qui s'oppose à l'illusion, comme le paradis s'oppose à l'enfer. C'est la tension innée de la philosophie totipotentielle : la vacuité qui se remplit non de l'identité mais de l'« id-entité », la conscience du pouvoir de l'inconscient. Apprendre à céder sa place à ce genre d'*alter ego*.

Nada conclut que tout revient à vivre sans « Témoin », vivre pour soi. Pour elle, l'écriture peut la libérer. Pour Lin, c'est danser. Et comme dans le pacte faustien avec le diable, la femme doit vendre son âme en échange de la réalisation de son plus grand vœu : être. Chacune des femmes dans ces romans accepte d'être son propre Témoin. D'abord, elles découvrent la maternité puis la rejettent. Elles deviennent l'Autre aux yeux de la société, puis elles s'acceptent dans leur totalité. Certes, elles se sont réinventées. Non pas grâce à Dieu qui fait la femme à son image, mais plutôt grâce au *daimôn*, au Mal, qui permet une autre forme de création et la jouissance.

Détruire pour reconstruire, l'altérité assumée puis dépassée, voilà le cheminement de ces femmes qui aboutit au surgissement potentiel de la femme. Ainsi, la procréation ne permet pas l'auto-engendrement, au contraire les liens filiaux créent un carcan étouffant l'individu. Nada est très explicite : « Ce qu'on voudrait, au fond, c'est un deuxième soi. Seul un autre "je", se tenant à une distance respectueuse et observatrice du premier aurait la bienveillance et l'empathie nécessaires pour jouer le rôle du Témoin. [...] Avec *Nothin'*, [...] je serais enfin capable de VIVRE [...] » (*ibid.* : 168).

Toutes ces femmes que nous propose Nancy Huston font éclore leur vrai moi, leur « id-entité » grâce à la création : Nada, Lin et Barbe préfèrent « mentir, [s]'inventer une nouvelle identité » (*ibid.* : 169) pour retrouver l'espoir et la vie. La nature féminine un peu sauvage que Clarissa Pinkola Estés évoque dans *Women Who Run with the Wolves* vient à l'esprit. Indomptable, la fille/femme/mère/séductrice/sorcière aimée et haïe, créatrice et destructrice, porte tour à tour ces visages féminins. Sa recherche de totipotentialité se traduit tout simplement par la réalisation de sa plénitude comme Femme. Son identité se (re)construit, mémoire et imagination aidant; et la femme renaît, autre et même. N'est-ce pas justement grâce à cette imbrication des voix et des récits qui s'entrecoupent et qui se chevauchent chez Nancy

Huston que notre perception des relations à établir entre l'identité et l'altérité devient plus complexe mais aussi plus saisissante et dynamique? Un reflet sans doute, dans notre vie moderne, fragmentée et transculturelle, de la « désunité » de l'être...

Notes

1. « Les deux filles avaient continué de vivre par la seule force de l'inertie. Elles n'avaient aucun instinct pour s'occuper de leur corps parce que leur corps avait toujours été manipulé par des femmes sans tendresse. Elles avaient laborieusement appris, comme dans un manuel, les gestes qui pouvaient leur faire du bien ou du mal, et avaient tendance à préférer ces derniers » (Huston, 1994 : 24).
2. « L'ingestion elle-même n'avait pas été effrayante : il n'y avait pas de sang, et le bébé, à force de rôtir au four, s'était ratatiné au point de n'être plus qu'une bouchée. Ce n'est qu'après, alors que c'est trop tard, que Lin se rend compte que cette méthode de fécondation ne marchera jamais et qu'elle a irrémédiablement détruit sa fille. Elle hurle en silence jusqu'à ce que le petit cri matinal d'Angela la réveille, et alors elle bondit du lit. » (Huston, 1994 : 27).
3. « Dès qu'on a appris ce qui s'était passé, on m'est tombé dessus. La tempête c'était de ma faute, j'étais une sorcière, j'avais fait exprès ce jour-là d'exciter les éléments. Pendant des années à venir, toutes les stérilités, toutes les maladies qui frapperont les gens de Torchay, ça sera de ma faute, tu peux en être sûr [...] » (Huston, 1996 : 149).
4. « Un bébé emmailloté [...] Maintenant elle n'est plus un bébé mais une jeune femme et elle se débat, ligotée, emprisonnée par le voile, une momie bandée, vivante pour le mariage. [...] Et Avital qui joue la mère se précipitera à ses côtés [...]. Mais peu à peu la fille se détache, s'arrache à la mère et se met à danser pour elle-même, libre et souveraine, laissant Avital toute seule tandis que le voile s'enroule autour de son corps à elle, la serrant de plus en plus étroitement... son linceul. Elle s'affaisse sur le sol et meurt » (Huston, 1994 : 28-29).
5. « C'était une de nos devises, à l'âge de treize ans [explique Rachel] : jamais de remords » (Huston, 1994 : 148).
6. « [...] pour moi, soit dit entre parenthèses, trille du diable est le meilleur équivalent verbal possible de ce qui se passe quand un homme prend entre ses doigts ou entre ses lèvres la menue pointue partie de moi déclenchant dans mon âme un tremblement, cordes tendues au maximum, cage tho-

racique arquée formant une chambre à échos ou échouent — vives, vibrantes — les vagues rapprochées de sensation suraiguë. » (Huston, 1996 : 164).

Bibliographie

Bottingheimer, Ruth (1987). *Grimm's Bad Girls and Bold Boys. The Moral and Social Vision of the Tales,* New Haven et Londres, Yale University Press.

D'Alfonso, Antonio (2000). *En Italiques. Réflexions sur l'ethnicité,* Montréal, Balzac, coll. « Le vif du sujet ».

Estés, Clarissa Pinkola (1992). *Women Who Run With The Wolves, Myths and Stories of the Wild Woman Archetype,* New York, Ballantine Books.

Golden, Stephanie (1998). *Slaying the Mermaid. Women and the Culture of Sacrifice,* New York, Harmony Books.

Huston, Nancy (1994). *La virevolte,* Paris, Montréal, Actes Sud/Leméac.

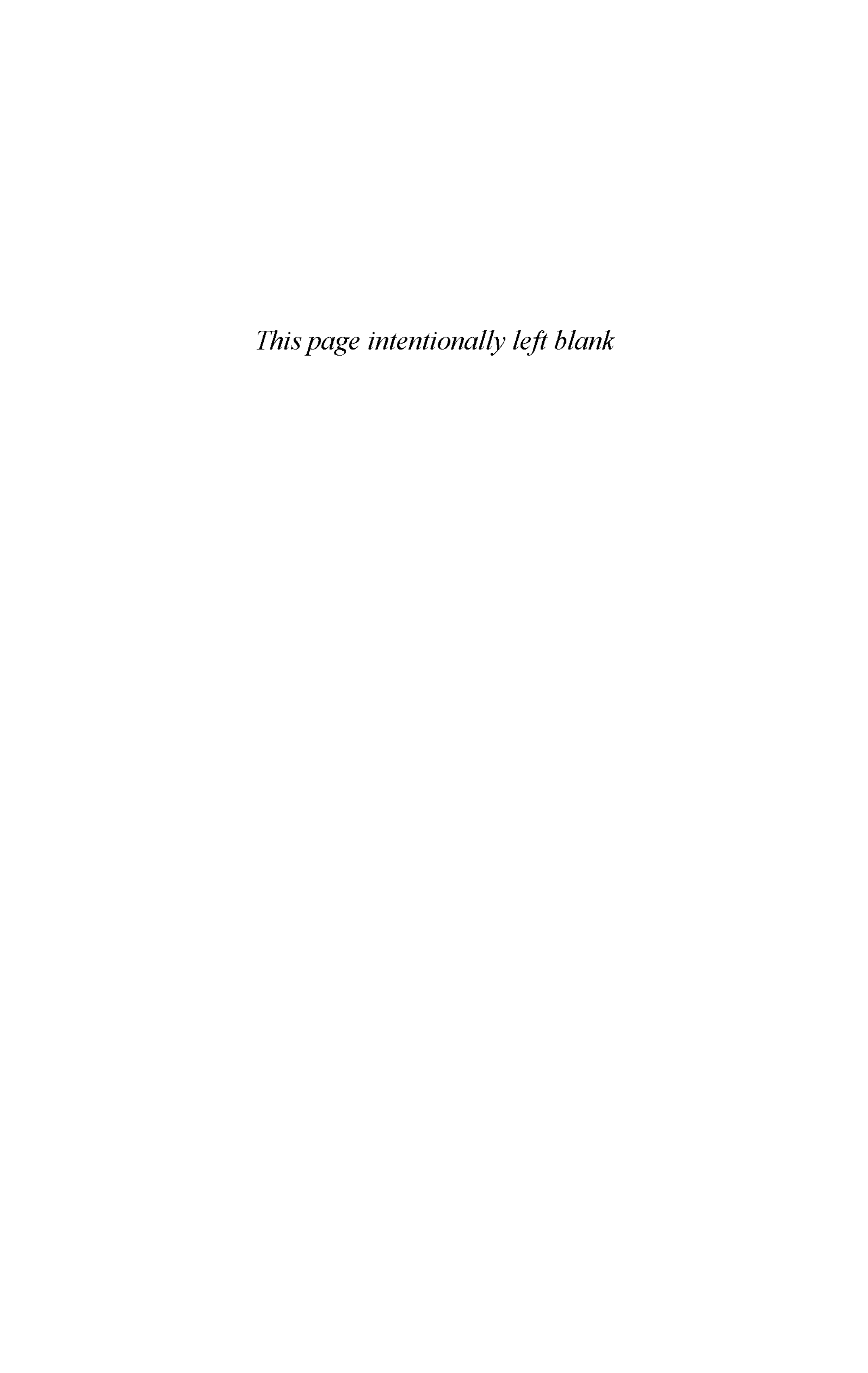
Huston, Nancy (1996). *Instruments des ténèbres,* Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac.

Huston, Nancy (1999). *Nord perdu* suivi de *Douze France,* Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac.

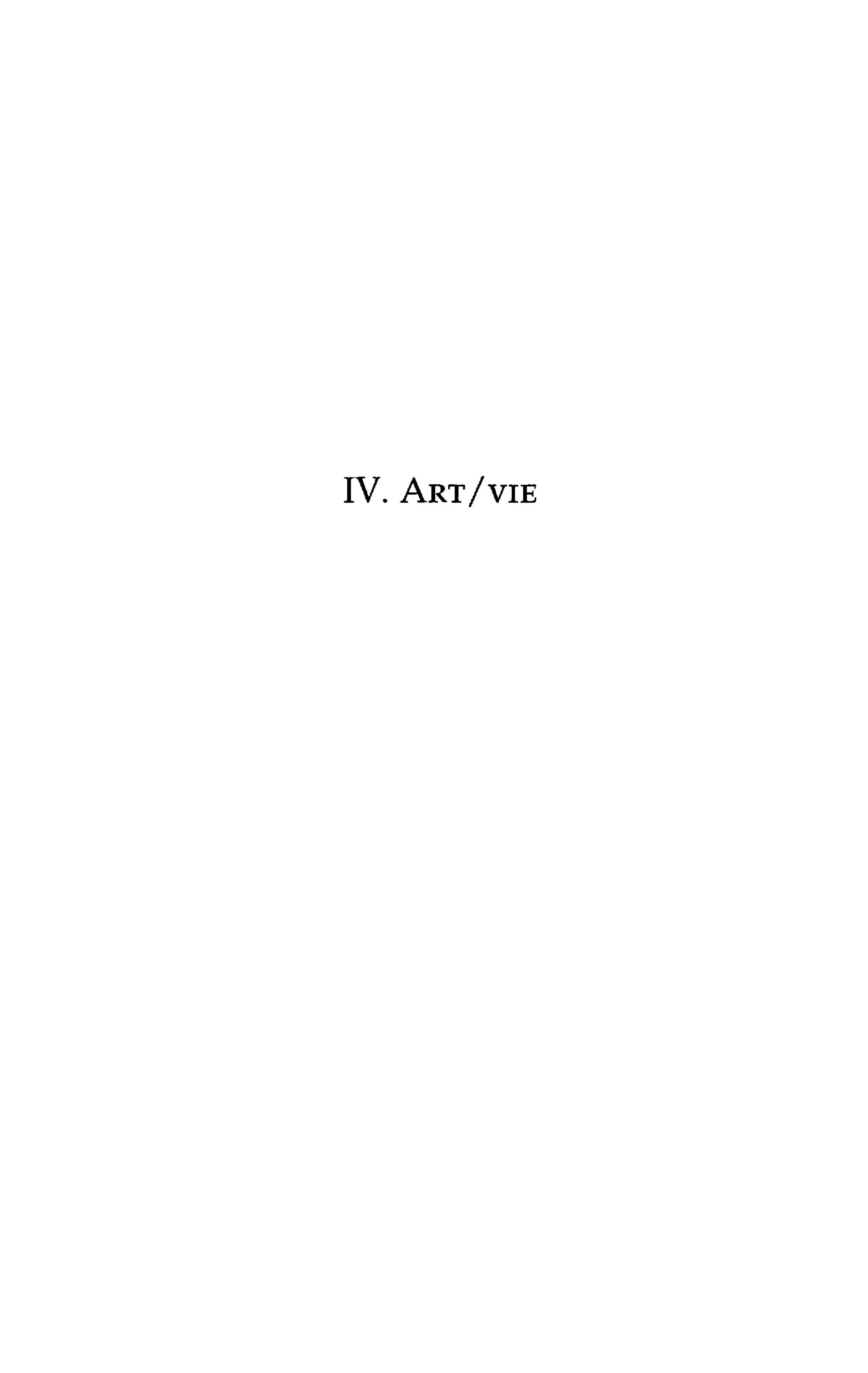
Jourde, Pierre et Paolo Tortonese (1996). *Visages du double : un thème littéraire,* Paris, Nathan.

Powell, David (2001). « Dimensions narratives et temporelles du jeu musical dans trois romans de Nancy Huston », *Francophonies d'Amérique,* Presses de l'Université d'Ottawa, n° 11, p. 49-64.

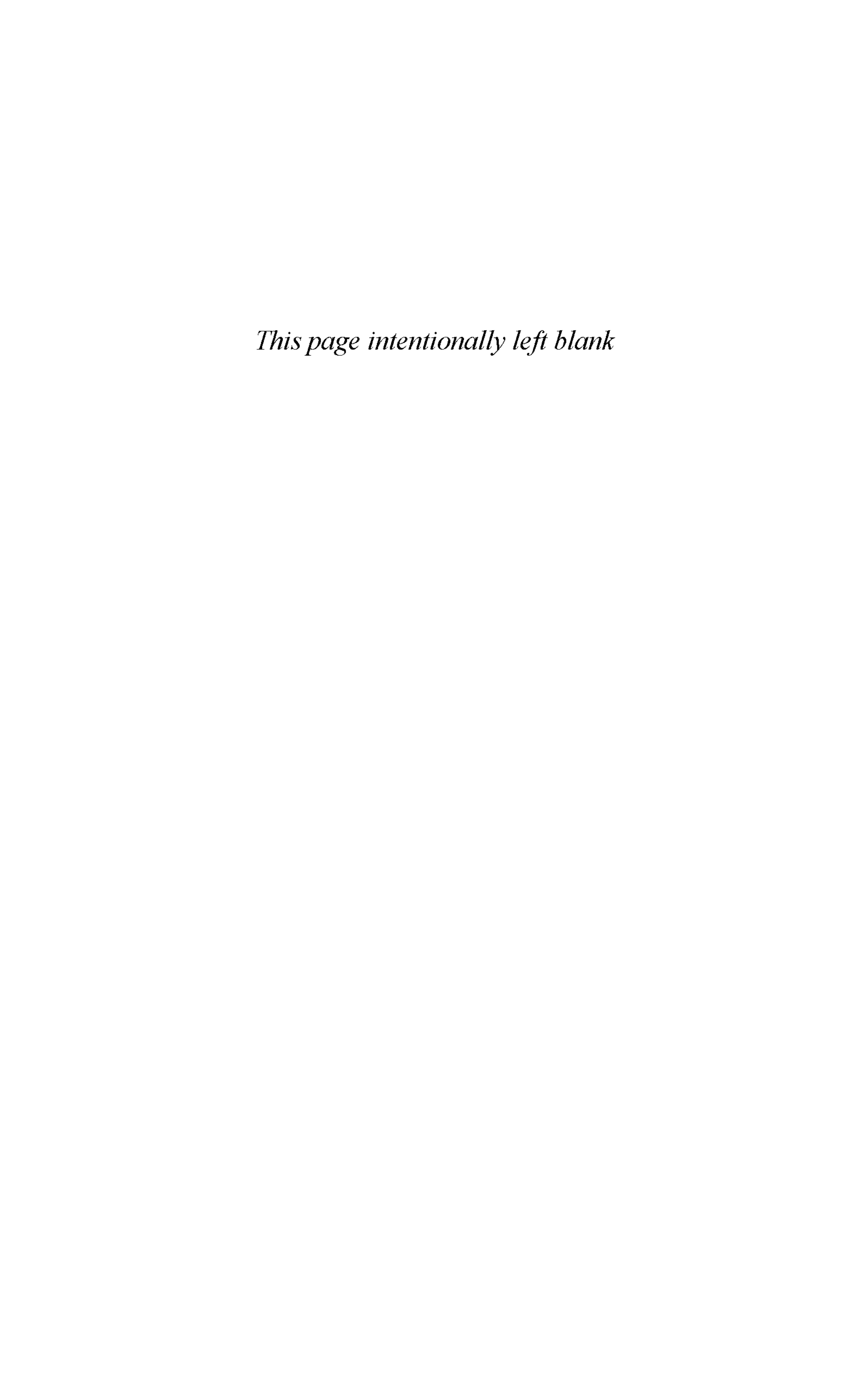
Robin, Régine (1997). *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi,* Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature ».



This page intentionally left blank



IV. Art/vie



This page intentionally left blank

Stratégies de spatialisation et effets d'identification ou de distanciation dans *Cantique des plaines*

Pamela V. Sing

CANTIQUE DES PLAINES, selon Nancy Huston, est un ouvrage où l'on se retrouve face à ses racines, plus précisément à l'enfance, cette « période séparée et distincte [au] caractère totalement singulier » (Huston, 1999 : 19) et révélatrice du « vrai moi » (Huston et Sebbar, 1986 : 60). En l'occurrence, le moi de la langue première, l'anglais, creuset d'« émotions si turbulentes » (*ibid.* : 139) dont l'auteure avait jusqu'alors évité de se servir pour ses textes de fiction. Car l'on sait, d'après sa biographie, que la langue et le pays maternels rappellent irrévocablement le départ de la mère lorsque Nancy Huston avait six ans. Après cet « abandon », l'amour maternel s'exprime en paroles et en cadeaux en provenance de l'étranger. Du coup, l'ailleurs se dote d'une certaine valorisation, tandis que les plaines albertaines, scindées en deux par le bouleversement, tendent à évoquer uniquement le désespoir et la détresse de la traumatisée. Or, puisque l'adulte n'hésite pas à employer des mots violents pour dire la gravité des conséquences psychiques du traumatisme — lors d'une interview, elle se réfère au « cataclysme » survenu dans l'enfance, à côté duquel tout le reste « est du gâteau[1] », et à une autre journaliste, elle dit avoir le sentiment qu'on l'a « tuée, éliminée[2] » —, il serait bien légitime de se demander quelles stratégies d'écriture ont permis la réalisation d'une entreprise aussi dangereuse que la mise en texte d'un espace proprement funeste.

En effet, l'Alberta étant associée irrémédiablement à une cicatrice toujours incertaine, avant d'en arriver à pouvoir, ou même à vouloir, toucher la plaie, l'auteure cherche à se protéger de la souffrance, à éluder la mort. Une ruse particulière s'avère efficace, celle qui consiste à se construire une nouvelle identité. Grâce au français, Huston connaît une première et fragile métamorphose, avec pour conséquence

que la division initialement accomplie dans l'enfance s'en trouve doublée, mutation après laquelle le mot « exil » occupera une place privilégiée dans le discours. Le site de la première division « disparaît » dès lors sous une couche de fadeur somnifère, à la faveur de l'effervescence paradisiaque associée au pays d'adoption. Huston a désormais honte de ses origines (Huston, 1995 : 201) et, croyant l'histoire du Canada dénuée d'antagonismes et d'« histoire sanglante » (Huston et Sebbar 1986 : 76), donc d'intérêt, ne trouve l'« intensité » nécessaire à l'écriture que dans la langue française. Tout comme l'indique la théorie de l'exil attribuée à « M. » dans *Lettres parisiennes,* il ne s'agit cependant là que d'une première phase.

Avec son entrée dans la deuxième phase, celle du « retour du refoulé », du souvenir de « tout ce qu'on a abandonné, du caractère irrévocable de la perte et de l'appauvrissement inévitable qu'elle entraîne » (*ibid.* : 195), s'amorce la transformation de son rapport au français. Écrire dans cette langue, c'est, commence-t-elle à penser, écrire « sans risques, sans vérité, sans rigueur, sans aller jusqu'au bout », c'est-à-dire sans approfondir la question du « vrai moi » cité plus haut. Celle qui s'exprime ainsi en 1984 et qui se mettra sous peu à écrire *Plainsong* et *Cantique des plaines,* n'est pas encore celle qui théorisera sur la pratique des « écrivains de la division » (Huston, 1997 : 7-10).

La Huston qui se dira un écrivain de la division est une exilée de la troisième phase : celle du « désespoir serein[3] », toujours selon l'expression de « M. », qui vient de signer *Dolce agonia.* Ce roman textualise une multitude de paroles, d'espaces et de temps qui sont autant de pays intérieurs solitaires, autant de blessures et d'identités partielles contribuant à définir l'un ou l'autre des douze convives réunis lors d'une soirée de l'Action de grâces. En saillies, au début et à la fin du roman, ainsi que dans les chapitres intercalés entre ceux du narrateur, on retrouve les monologues en italiques adressés au lecteur par Dieu lui-même qui raconte, *sereinement,* la mort à venir de chacun des convives. Ces mises à mort sont diverses, les unes terribles, les autres paisibles, puisqu'elles sont intimement liées à la variété des blessures représentées. De plus, il arrive au Créateur de parler non seulement de « faire mourir », mais aussi d'« aller chercher », de « rappeler à Lui ». Ce Dieu compatissant, capable de s'étonner des agissements humains, n'est plus le Créateur persécuteur, voire sadique de *Cantique des plaines,* celui qui « se fen[d] la gueule » (Huston, 1993 : 92) en réduisant à néant les projets et les espoirs de tous ceux qui essaient de se faire une vie en Alberta.

Dans le roman des origines, écrit afin de restituer aux images et aux émotions associées à l'enfance leur importance primordiale[4], l'accès à l'identité suppose une relation à l'Autre médiatisée par la violence. L'intervention divine n'est qu'une parmi les multiples formes de la brutalité que l'auteure associe à son enfance[5]. Si ce sentiment constitue une constante dans l'œuvre de Nancy Huston, la violence retrouvée dans *Cantique des plaines* revêt un caractère particulier, car au moment de concevoir ce roman, l'auteure se trouve encore dans la deuxième phase de l'exil : sa situation lui inspire un désespoir non pas encore « serein », mais tourmenté, avoue-t-elle dans *Lettres parisiennes*. Revenir en Alberta n'est donc pas un retour au doux foyer, mais une épreuve de plus. Si l'auteure entreprend ce voyage, c'est sur le mode d'une réappropriation devant aboutir à un certain dessaisissement. Entreprise délicate qui consiste en une prise de conscience de sa double particularité d'enfant et de traumatisée. L'espace originel devra non seulement réintégrer son aspect « maternel », mais encore le traumatisme causé par la perte de la mère et, plus encore, le désir de se venger. Qui plus est, le rapport à établir avec l'Alberta de l'enfance, ce néant qui est aussi un trop-plein, se voudrait un non-rapport vis-à-vis de l'Alberta actuelle, dans le présent de l'écriture[6]. Il en découle le caractère inévitablement paradoxal et ambivalent non seulement de l'espace représenté dans le roman, mais aussi et surtout de la position du sujet écrivant à son sujet. L'écriture de l'espace des origines relève d'une véritable pratique identitaire.

Pour Homi Bhabha, l'auteur de *The Location of Culture*, l'espace de l'inscription ou de l'écriture de l'identité, concept axé sur celui de l'Autre en soi, est un espace de déchirement : le sujet n'est jamais qu'un « je » intéressé à son moi, de même que l'Autre n'est jamais qu'une « elle » ou qu'un « il » intéressé à soi, d'où le caractère partiel des deux positions. C'est ainsi que, dans l'espace interstitiel, émerge la question de l'identification, quelque part entre le désaveu et la désignation (Babbha, 1994 : 50). Les remarques de Bhabha s'appliquent éminemment à *Cantique des plaines*, mais à un détail près : chez Huston, l'Autre, par rapport à qui le sujet écrivant cherche à se connaître et que ce dernier interroge de la manière dialogique décrite par Bakhtine, est un « tu » qui gît au fond du « je » et que ce dernier interpelle, apostrophe, interroge. Nombreuses sont les questions telles que : « Pourquoi le faisais-tu Paddon? Pourquoi fallait-il que ses fesses lui brûlent » (Huston, 1993 : 42). Entre les deux subjectivités, donc, réside un incontestable espace interstitiel, mais marqué par un désir d'intimité

n'entraînant ni assimilation ni identité. L'extériorité du « tu » est un ailleurs irréductible, inintégrable.

Traitant du dialogisme bakhtinien, Tzvetan Todorov élabore les concepts d'« hétérologie[7] » — qui souligne moins la pluralité des énoncés que leur différence — et de « transgrédient » (Todorov, 1981 : 126) — élément de la conscience qui lui est extérieur, mais indispensable à son parachèvement —, tous deux d'une importance capitale dans *Cantique des plaines*. Effectivement, le « je » prend en compte l'amour du « tu » pour les choses albertaines telles que l'impossible froid ou la nudité plate des plaines, mais est incapable de comprendre cet amour (Huston, 1993 : 12). Le même « je » exprime la difficulté d'entendre le « tu », mais affirme que, sans lui, il ne saurait exister (*ibid.* : 212). Ou bien encore tout en aimant le « tu », il l'accuse de le « squattériser » (*ibid.* : 224). Ce sont autant de signes d'une mise à distance émotionnelle problématique. C'est cette question de distanciation qui sera maintenant abordée par le biais de deux stratégies de spatialisation mises en œuvre dans *Cantique des plaines*.

La première de ces stratégies consiste dans l'inscription de l'écart qui sépare l'espace de l'énonciation et celui de l'énoncé : le sujet écrivant, le « je » de Paula, la narratrice et le porte-parole de l'auteure, vit prétendument à Montréal, et son objet, le « tu » du grand-père maternel, Paddon, en Alberta. Celui-ci, presque centenaire et n'étant jamais sorti de l'Alberta, incarne à la fois un historique des événements de la province, l'alter ego infantile de l'auteure, et la personne que Nancy Huston imagine qu'elle serait devenue si elle y était demeurée[8]. Or, une étude de la représentation de Montréal fait ressortir une particularité aux plans discursif et thématique : presque chaque fois que le récit albertain évoque le désespoir, la narratrice se rabat sur l'espace extradiégétique, celui de l'énonciation, situé, prend-elle soin de préciser, tantôt à « des milliers de kilomètres » (*ibid.* : 5), tantôt à « 3500 kilomètres » (*ibid.* : 122) de la plaine albertaine. « Presque chaque fois » en effet car est exclu le passage où Miranda raconte le désespoir que son père « avait reçu en héritage du grand chef Crowfoot » (*ibid.* : 135). Ainsi, les références au désespoir de Paddon, dont Paula craint l'influence, à celui des chercheurs d'or du Klondike, que Paula cherche à ressentir, à celui de Crowfoot parvenu à la certitude que la domination des Blancs est un fait accompli, à celui des enfants « Blackfeet » (*ibid.* : 135), forcés de fréquenter l'école résidentielle, et finalement, à celui que Paula doit ressentir, mais sans le dire, lorsqu'elle tente vainement d'imaginer la mort de la mère de Paddon,

toutes entraînent la mise à distance de l'Alberta, figurée par une inscription de la ville de Montréal dont voici un exemple :

> Je ne sais vraiment pas quoi dire à ce sujet, Paddon. Je me lève, je vais à la cuisine fixer longuement les balcons et les cordes à linge des maisons voisines dont le kaléidoscope familier mais toujours différent m'aide parfois à remettre mes idées en place [...]. (*Ibid.* : 173.)

Cela fonctionne bien jusqu'au moment où le paradigme violent, réservé jusqu'alors à l'Alberta, vient contaminer l'écriture au sujet de Montréal. Après quoi, cette ville, intégrée à la diégèse, est mentionnée une fois de plus avant de disparaître complètement de l'univers romanesque[9].

De la représentation de Montréal, retenons trois choses : primo, en tant que lieu extradiégétique, cette ville est un refuge; secundo, elle assure le va-et-vient qui témoigne du désir de non-engagement vis-à-vis de l'objet discursif; tertio, il s'avère que plus Montréal est écrite, c'est-à-dire plus elle s'intègre à la diégèse, plus il ressort qu'une non-Montréalaise parle d'elle. De là, « les voix françaises » que la narratrice dit entendre en se promenant dans son quartier, ou, dans le passage réservé jusqu'ici à la version en anglais du roman, « *the sophisticated French subway* » que Paula prend pour se rendre non pas à « l'expo », comme dit tout le monde au Québec et au Canada anglais, mais au « *Centennial Exposition and World's Fair* » (*ibid.* : 198). L'absence de référence à Paris trouble la représentation de l'espace de l'énonciation et, par voie de conséquence, celle du sujet.

Passons maintenant à la stratégie de spatialisation touchant à la représentation de la province natale, espace que l'écrivain n'a pu convertir en écriture qu'en composant avec la terrible couche de fadeur dont elle l'avait recouverte.

J'ai déjà mentionné la violence qui s'infuse dans la province de l'Alberta de part en part, qu'il s'agisse des rapports entre Dieu et les Albertains, entre les hommes Sterling et leurs enfants, leur femme ou leur bétail ou entre Blancs et Indiens. La textualisation des coups donne un relief inédit à la plaine, en ce sens que *quelque chose* s'y passe, mais, en même temps, ce sont clairement ces coups qui ont aplati le pays, lui donnant l'uniformité triste et monotone dite et redite dans le roman. Le fonctionnement paradoxalement double de la violence est d'une évidence facile mais tout de même significative, car il résume le

principe qui structure l'Alberta dans un rapport espace/non-espace. Un certain nombre de lieux sont *dits*, mais pour être aussitôt « dédits », soit que le texte les dévalorise, soit qu'il se désinvestisse d'eux en ne les reprenant pas.

Commençons par la seconde manière dont un premier exemple apparaît vers le début du roman, dans un passage où il s'agit des « différentes voix » audibles en différents noms du pays du « tu ». La province est scindée en trois espaces, figurés par une liste divisée en trois colonnes de longueur inégale, la plus courte pour des noms indiens, la plus longue pour des noms en anglais, la dernière pour des noms en français. Les noms qui « font rêver » figurent hors liste. Pour deux d'entre eux, la narratrice se contente de répéter leur nom pour aussitôt les désinvestir de signification « magique » : « Peace River, Enchant, Peace River, Enchant. Ah!... je me souviens aussi comme tu détestais la chanson *Cette contrée est à toi*, comme tu refusais qu'on la chante en ta présence [...] De si belles paroles, pourtant, pensais-je [...] mais à m'entendre tu t'es mis à grogner et à grommeler quelque chose comme Qu'est-ce que c'est que cette merde [...] » (*ibid.* : 12). Pour une seule autre ville, nommée Peace River Junction, la narratrice s'engage à favoriser son accession à une certaine réalité, peut-être parce que son nom révèle une aspiration de l'auteure, impatiente de pouvoir accepter sereinement son exil. Quoi qu'il en soit, cet espace est valorisé en début de roman comme un « paysage en train de verdir et de s'épanouir » (*ibid.* : 20) et, encore une fois par la suite, comme l'unique espace paradisiaque en Alberta où Paddon a connu le bonheur, puisque c'est là que vit son bien-aimé oncle Jake (*ibid.* : 72-74). Quant aux noms apparaissant sur la liste, aucun d'entre eux ne reviendra dans le roman, hormis « Lacombe », bien que ce ne soit pas pour parler de la ville, mais du missionnaire hypocrite, traître avec les Indiens, qui donna son nom à la ville. Quant aux Franco-Albertains et aux villes et villages qui portent leurs noms, le roman n'en dit mot. De même des villes portant des noms indiens. Le personnage métis central, autre alter ego[10] de l'auteure, agit, quant à lui, dans un espace atemporel qui est presque un non-espace, parce qu'il est placé entre parenthèses quelque part à Calgary. Là, la Métisse Miranda raconte Gleichen, l'espace non seulement de son enfance, mais aussi de la mort par inanition de ses frères et sœurs ainsi que de celle, violente, de son père. En revanche, les quatre villes ou régions principales où se déroule l'histoire des Sterling albertains, le triangle Palliser près de Medicine Hat, Anton, Calgary et Edmonton, évoquent les points cardinaux d'un seul

espace englobant la province entière. Tous sont les sites d'innombrables formes de violence, d'injustice ou de ferveurs obsessionnelles, avec à peine un ou deux événements heureux, mais traités de sorte qu'ils ressemblent à des non-événements. Prenons Anton par exemple. La découverte du pétrole a résulté en la richesse « divine et dégoûtante » (*ibid.* : 199) de cette ville située sur de « tristes terres grises et brunes crénelées dont la monotonie n'est rompue que par des fils de fer barbelés » (*ibid.* : 200). Ses cowboys font des « œillades obscènes » (*ibid.* : 200) aux jeunes femmes ayant le malheur de passer près d'eux, et c'est là que cesseront pour Paddon les leçons de piano qu'il affectionne. En revanche, c'est là que Paddon découvre le corps féminin. Toutefois, le nom de la jeune fille demeure incertain : cela arrive à l'âge de dix-huit ans, grâce à quelqu'un nommé « Sara ou Mara » (*ibid.* : 229). C'est également là que Paddon et Karen tombent amoureux l'un de l'autre, mais non seulement la narratrice place leur couple sous le signe de l'incompréhension (*ibid.* : 82) — d'ailleurs, ce sera à cause des manies insupportables de la grand-mère que Paula n'ira plus voir son grand-père —, mais encore nous apprendrons que l'amour de Paddon pour Miranda, prédestiné, l'emporte de beaucoup. C'est cependant un autre passage qui exprime le mieux l'existence évanescente de cet espace qui est celui de l'enfance de Paddon : imaginant qu'à huit ans celui-ci doit fuir l'ambiance familiale, Paula le fait courir le long des rails du chemin de fer. « Étrangement », elle peut le voir qui se dirige depuis Anton vers Toronto, mais non pas dans le sens inverse (*ibid.* : 117). Autrement dit, tous les chemins éloignent de l'Alberta...

Ainsi, les stratégies de spatialisation indiquent en même temps qu'elles désavouent l'espace psycho-affectif et mnémonique qui se confond avec la province natale de l'auteure, mais sa narratrice n'en affirme pas moins le lien d'amour singulièrement incompréhensible et indestructible qui empêchera que cet espace perde de son importance. En fin de compte, pour Huston, faire face à ses racines ne signifie pas déconstruire leur opacité ni les réinvestir d'une manière personnelle, mais reconnaître qu'elles subsistent et que cela n'est pas rien.

En 1998, Nancy Huston avoue savoir que « [d]ans la réalité, la texture de la vraie vie vécue au Canada est riche et variée, [tissée] au jour le jour de toutes ces choses [qui] constituent bel et bien une culture ». Forcément ignorante de cette culture, cependant, elle se permet de déclarer, « catégorique, lointaine [et] arrogante [...] [:] y a pas » (Huston, 1999 : 85). Or, aussi récemment qu'en décembre 2000, Huston confirme à nouveau sa provenance d'un pays fade, mais la significa-

tion de la fadeur a évolué depuis *Cantique des plaines*[11]. Dans ce roman composé quinze ans plus tôt, le récit du passé volatilisé de Miranda induit la question de savoir « [q]uelle [est] la quantité minimale de passé nécessaire à la production de sens » (Huston, 1993 : 115). À l'époque, Nancy Huston, n'ayant pas encore accepté, d'une part, l'aspect *au moins* double de son identité et, d'autre part, l'effet presque nul du temps sur certains souvenirs, la narration du traumatisme, clé de voûte de son identité, révèle l'intérêt d'un espace sans intérêt et la capacité de résilience[12] chez une blessée de l'âme.

* * *

Après le départ de la mère, le monde de l'enfant s'était vidé. Pour faire face à ce monde-là, l'adulte s'est engagée dans un processus consistant à le transformer, à lui créer une réalité autre. Or, « créer », le rappelle Boris Cyrulnik,

> signifie dans la langue de l'Église « faire naître du néant », mettre au monde un objet ou une représentation qui n'existaient pas avant que le créateur n'y ait œuvré. [...] Au début [de l'expérience], nous ressentons l'énergie du désespoir puisque le vide est vide, mais dès qu'apparaissent les premières constructions, c'est l'énergie de l'espoir qui nous stimule et nous contraint à la création à perpétuité. (Cyrulnik, 2001 : 235.)

Dans cette perspective, la production littéraire prolifique de Nancy Huston atteste l'assiduité avec laquelle l'angoisse de la mort la harcèle, la poussant toujours vers la créativité réparatrice. Or, la fin de *Cantique des plaines* fait référence à cette stratégie de survie. Après avoir raconté les aspects et événements principaux du XXe siècle albertain et de la vie de Paddon, le texte remonte dans le temps jusqu'à l'aube du siècle, à la fin de la soirée du 31 décembre 1899 où John Sterling a fait la connaissance de sa future femme. Ivres et fous de désir l'un pour l'autre, l'homme et la femme assouvissent leur faim d'amour dans la neige. L'acte aura une conséquence signifiante, car Dieu « prend le relais, [marmonnant] Sa formule magique au-dessus de la matière grasse dans l'utérus de Mildred pour y faire jaillir une étincelle d'esprit ». Voilà Paddon « tiré du néant ». La nonchalance en moins, n'est-ce pas ce que Huston a accompli en écrivant son roman des origines ? Pour que le procédé soit célébré, son aspect « miraculé »

(Cyrulnik, 2001) explicitement reconnu, il fallait attendre *Dolce agonia*. À la fin de ce roman qui transforme plusieurs espaces du passé de l'auteure, le ton employé pour raconter une semblable naissance/acte de création en fin de roman est incontestablement moins blasé. Au lieu de simplement mentionner une « étincelle d'esprit », le texte narre l'éveil à la conscience d'un esprit, « vaste étendue d'intelligence générale » :

> *Oh là... quoi?* tout ce blanc... *quoi?* blanc, *quoi*, oh, blanc, oh!... une *telle* blancheur une *telle* beauté... écarquillant les yeux, ouvrant grande sa bouche baveuse et presque sans dents, il regarde regarde et regarde encore, stupéfait, le monde qui depuis la dernière fois qu'il l'a vu a été intégralement et inexplicablement transfiguré et qui, là... *oh là, quoi?...* n'est rien d'autre que de la blancheur somptueuse, du blanc à perte de vue [...] page blanche... intouchée... parfaite... neuve. (Huston, 2001 : 497.)

Voilà le travail d'écriture valorisé comme la re-création d'un nouveau monde. Certes, dans *Cantique des plaines*, le retour en Alberta étant problématique, l'écrivain a tenté l'impossible : écrire un retour en Alberta qui soit en même temps un irrémédiable éloignement de cet espace. Forcément, cela a résulté en des ambivalences textuelles. Mais non sans démontrer que, « grâce à l'alchimie des mots, des actes et des objets, la contrainte à la métamorphose [...] parvient à transmuer la boue de la souffrance en or de la "création qui est une préservation temporaire des griffes de la mort"[13] ».

Notes

1. Cette déclaration apparaît sous sa photo sur la couverture de la revue *Lire* du mois de mars 2001.
2. La phrase paraît en caractères gras au-dessous de la photo de l'auteure à la p. 25 de la revue *Actualité des religions* (1999), et dans le texte à la page suivante.
3. Ressenti lorsque l'exilé reconnaît et accepte l'impossibilité non seulement d'être « parfaitement assimilé à son pays d'adoption », mais aussi d'être « dans un rapport d'harmonieuse évidence avec son pays d'origine » (Huston et Sebbar, 1986 : 195).
4. Dans *Les testaments trahis* (p. 116), Milan Kundera écrit que « [s]i l'âge adulte est plus riche et plus important pour la vie et l'activité créatrice, le sub-

conscient, la mémoire, la langue, tout le soubassement de la création se forme très tôt ». Pour Kundera, le pays de l'enfance est le lieu auquel sont liés l'imagination d'un romancier, ses obsessions, ses « thèmes fondamentaux ». Huston arrive vraisemblablement à la même conclusion avant d'entamer son roman des origines, puisqu'elle dit avoir dû le faire afin de pouvoir signer un « grand livre » (Frey, 1998 : 34).

5. En témoigne un exemple éloquent : la transformation sur le mode violent du « Farmer in the Dell » (fermier du vallon), appartenant au paradigme des comptines, chansons et contes que Huston considère comme des restes indestructibles de l'enfance. Dans *Cantique des plaines* (p. 78), le fermier ne « prend » pas une femme, mais frappe la sienne, laquelle, à son tour, frappe l'enfant, qui frappe le petit chien et ainsi de suite. Ainsi, textualiser ailleurs dans le roman le refrain de cette comptine, *Heigh-ho a derry-o*, c'est commenter ironiquement la violence de l'existence lorsqu'on est une femme de la famille Sterling, c'est-à-dire lorsqu'on a pour mère celle qui fut destinée à la narratrice.
6. Lors d'un entretien que l'auteure m'a accordé en juin 2000, ma suggestion d'un rapport de moins en moins désavoué avec la province natale a suscité le refus véhément de tout rapport sous quelque forme que ce soit.
7. Mot forgé à partir de « hétéroglossie », signifiant la diversité des langues, et « hétérophonie » signifiant la diversité des voix (individuelles) (Todorov, 1981 : 88).
8. Dans *Lettres parisiennes*, Huston raconte un cauchemar récurrent dans lequel, en découvrant son vrai moi albertain, on la « condamne » à rentrer à Calgary pour être « la petite prof de secondaire » qu'elle aurait dû devenir. Il s'agit là, certes, de la profession de Paddon. Or, ayant accédé à la troisième phase de l'exil, Huston exprime une attitude tout à fait autre vis-à-vis de celle qu'elle serait devenue si elle était demeurée en Alberta. Dans *Nord perdu* (p. 112-115), elle écrit ceci : « toutes ces années après mon départ de l'Alberta, il y a un moi qui continue de vivre là-bas. C'est quelqu'un d'assez épatant — par là je veux dire que je l'aime bien — une Calgarienne de souche irlandaise et fière de l'être, une vraie Ouesterneuse avec un rire fort et franc, presque viril, une grande femme hâlée, plus costaude et plus cocasse que moi, elle pèse mettons soixante-trois kilos, elle a une allure généreuse, des gestes larges et des hanches larges, ce qui fait que, les quatre ou cinq fois où elle a accouché, ça a été avec facilité [...] le premier bébé est arrivé à dix-huit ans et les autres ont suivi à la queue leu leu, elle laisse grisonner ses cheveux et elle s'en moque, se maquille peu [...], ce n'est pas une intellectuelle [...]. » Ce texte reprend sensiblement les mêmes clichés que dans *Cantique des plaines*, mais sur un ton censé être plus valorisant.

9. Je me réfère à un passage qui ne figure pas dans les premières éditions de la version française du roman et où il s'agit de l'été 1967, année de l'« expo », comme disent les Québécois ainsi que les Canadiens anglais, à laquelle assiste Paula, au lieu d'aller en Alberta voir son grand-père. Celui-ci, peut-être pour se consoler de l'absence de sa petite-fille, envoie une lettre à la mère de celle-ci, dans laquelle il proteste contre la célébration de la confédération du Canada en critiquant les pratiques colonialistes des Blancs canadiens par rapport aux Indiens, mais aussi des Français en Algérie. Se révèle là une ressemblance entre le Québec et le Canada anglais, deux espaces normalement distincts et oppositionnels dans le discours de Huston; par la suite, le texte n'en parle plus.
10. Miranda est une figure valorisée inscrite sous les signes de l'art, de la couleur et de la sensualité/sexualité/corporalité. De plus, l'enfant d'une Métisse, produit du viol d'une Sarcee par l'intendant de la Compagnie de la baie d'Hudson, et dont le père meurt violemment, elle est également placée sous le signe de la violence. Cependant, son portrait n'est pas parachevé, mais fragmentaire, incomplet, ouvert, ce qui au plan artistique peut correspondre au refus de la traiter avec violence. En revanche, elle porte en son propre corps un mal qui fait disparaître violemment sa vitalité mémorielle, contre-discursive, intellectuelle et sexuelle. Il s'agit là sans aucun doute d'un problématique emblème de l'impureté.
11. En commentant l'actualité écoulée de la semaine du 2 au 8 décembre 2000, l'auteure fait l'éloge de la fadeur en tant que « qualité » qui empêche d'éprouver les sentiments responsables d'un grand nombre d'hostilités dans le monde : le nationalisme et le patriotisme (Huston, 2000 : 53).
12. Au sens du concept élaboré par Boris Cyrulnik dans *Les vilains petits canards.*
13. Cyrulnik (2001 : 22) cite ces paroles de E. M. Cioran, qui paraissent dans *Œuvres* (Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1995).

Bibliographie

Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture,* Londres/New York, Routledge.
Cuypers, Dane (1999). « Nancy Huston vue de l'intérieur », *Actualité des religions.*
Cyrulnik, Boris (2001). *Les vilains petits canards,* Paris, Odile Jacob.
Frey, Pascale (1998).« Nancy Huston : une chambre à soi sous les toits », *Lire,* juin, p. 34-35.
Huston, Nancy et Leïla Sebbar (1986). *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil,* Paris, J'ai lu.

Huston, Nancy (1993). *Cantique des plaines,* Paris, J'ai lu.
Huston, Nancy (1993). *Plainsong,* Toronto, McArthur & Co.
Huston, Nancy (1995). « Cette jeune femme », *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994,* Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud.
Huston, Nancy (1997). « The Decline of Identity? », *Books in Canada,* septembre, p. 7-10.
Huston, Nancy (1999). *Nord perdu,* Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac.
Huston, Nancy (2000). « Moins de fierté, voilà ce qu'il faut », *Libération. Le roman de l'an 2000,* supplément, n° 6102, 28 décembre, p. 53.
Huston, Nancy (2001). *Dolce agonia,* Paris, Actes Sud.
Kundera, Milan (1993). *Les testaments trahis,* Paris, Gallimard.
Todorov, Tzvetan (1981). *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique,* Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

Création et procréation dans *La virevolte*

Christine Lorre

DANS SON *JOURNAL DE LA CRÉATION*, l'essayiste Nancy Huston montre comment, traditionnellement, pour les femmes, les notions de création et de procréation semblent vouées à s'opposer et à se nuire : écriture et maternité ne font pas bon ménage[1]. Les femmes artistes et mères (potentielles) sont souvent amenées à devoir « choisir » entre leurs deux vocations, c'est-à-dire à renoncer à l'une d'elles, ce qui les conduit parfois à la folie. Dans *La virevolte*, la romancière Nancy Huston crée le personnage de Lin Lhomond, danseuse chorégraphe, qui pour sa part, après avoir mis au monde deux filles, Angela et Marina, les abandonne afin de se consacrer entièrement à la danse. Elle établit ainsi une coupure franche entre sa vie de mère et sa carrière de danseuse. Huston explore un dilemme qui, s'il n'est pas nouveau, n'en est pas moins vivace. Il la touche personnellement, puisqu'elle est elle-même écrivain et mère de deux enfants, et qu'à l'âge de six ans elle a vu sa mère quitter le domicile familial[2]. Son écriture est donc ancrée dans une expérience personnelle bien réelle.

Dans *La virevolte*, des liens dans un premier temps constructifs se tissent entre création et procréation à travers le rapport que la danseuse-mère établit au temps, au vieillissement et à la mortalité. Puis, après la naissance de Marina, les liens entre l'esprit et le corps de Lin deviennent de plus en plus compliqués, et elle s'efforce de les délier en les dansant. Les rapports entre création et procréation se tendent, jusqu'à ce que l'art exclue la maternité, mais quand Lin décide de rompre physiquement les liens avec ses enfants, son départ et la peine qu'il cause restent non dits. À travers ce silence, la question du rapport entre éthique et esthétique, et de la responsabilité morale de Lin, s'inscrit en creux dans le roman, toujours empreint d'ambivalence.

Le rapport de la danseuse-mère au temps, au vieillissement, à la mortalité

Le bonheur de la maternité marque nettement le début du récit, qui ouvre avec le premier accouchement de Lin. À l'intérieur des courts chapitres (non numérotés) qui composent les deux parties du roman (« La soliste » et « La compagnie »), des passages narratifs juxtaposés, dans les premières pages, disent la joie d'être mère. Ils fonctionnent comme les figures décrites par Roland Barthes dans ses *Fragments d'un discours amoureux :*

> Ces phrases sont des matrices de figures, précisément parce qu'elles restent suspendues : elles disent l'affect, puis s'arrêtent, leur rôle est rempli... Chaque figure éclate, vibre seule comme un son coupé de toute mélodie — ou se répète, à satiété, comme le motif d'une musique planante. (Barthes, 1977 : 9-10[3].)

Il en va ainsi des dialogues entre Angela et sa mère, par exemple avec le « jeu de cou-cou-beuh » :

> Cinquante fois de suite, Angela se couvre la tête d'une serviette et s'appelle elle-même :
>
> — Aaaaa-laaaa !
>
> Cinquante fois de suite, Lin retire doucement la serviette. Cinquante fois de suite, ravie, Angela éclate de rire. Lin rit aussi, mais pas pour la même raison. (Huston, 1994 : 24.)

Au-delà de l'aspect ludique du jeu cinquante fois répété, Angela se rassure par cette opération de la présence de sa mère, que Lin ne se lasse pas de lui confirmer. La même manœuvre entre en jeu quand Angela s'amuse à chercher sa mère, revenant, infatigable, vers la gardienne du musée pour demander, « — Où elle est ma maman ? » (*ibid.* : 35). La répétition exacte des six lignes décrivant la scène en fait une figure au sens barthésien, un moment à valeur paradigmatique dont l'accomplissement et la répétition ont pour seul sens l'affirmation de l'amour d'Angela pour sa mère[4]. Pour Lin, ces jeux sont une merveilleuse perte de temps dont elle savoure, avec une légère angoisse, la gratuité absolue[5].

Lin reprend le travail peu après la naissance d'Angela, qui lui inspire une danse à deux personnages, une mère et sa fille, représen-

tant leur relation de la naissance à la mort. Le point culminant de la chorégraphie serait le moment où « la fille se détache, s'arrache à la mère et se met à danser pour elle-même, libre et souveraine » (*ibid.* : 28). Le long morceau de tulle d'un blanc très pur utilisé comme seul accessoire symboliserait tour à tour les langes du bébé, le voile du mariage et le linceul, ainsi que le lien qui unit les deux femmes. La maternité nourrit et abreuve l'inspiration artistique de Lin : l'expérience de la procréation est la condition même de cette chorégraphie, déjà marquée par l'angoisse de la mort.

Le sens de l'éphémère est fort chez la danseuse-mère. Il est vécu dans les gestes quotidiens et les tâches ménagères, comme lorsqu'elle fait la cuisine, avec une sensualité particulière :

> Lin jette les épluchures d'ail puis, contemplant la poubelle, se met à passer en revue chaque parcelle de son contenu : la graisse figée, le marc de café, les boîtes de conserve, les pots de yaourt maculés de rose, les couches souillées, toute cette riche saleté, tout cet humus moelleux, et puis les souvenirs d'ordures, des rues sombres à Manhattan où des silhouettes décharnées fourragent parmi les détritus, le fracas strident à six heures du matin des poubelles métalliques renversées dans la gueule du camion et les dents rotatives broyant tout, les montagnes de voitures mutilées dans le New Jersey, tout cela, tout cela, elle veut tout. (*Ibid.* : 40-41.)

Le corps sensuel de Lin est lieu de mémoire : elle absorbe chaque parcelle de la réalité quotidienne, elle engrange et accumule. Cette matière première sera ensuite transfigurée en danse, transformée en œuvre d'art. La matière première de Lin est son corps, compris non comme simple « partie matérielle des êtres animés, opposée à l'âme, l'esprit[6] », mais au contraire comme « entre-deux-corps », selon l'expression de Daniel Sibony dans *Le corps et sa danse* :

> [...] entre la chair vive chargée de mémoire et la mémoire invisible toujours prête à s'incarner. Il n'y a pas le corps et l'âme; tous deux sont physiques, et différemment matériels, et c'est le passage entre les deux que l'on devrait appeler *corps*. (Sibony, 1995 : 10.)

La danse est l'art du corps, l'expression de ce passage entre la mémoire et la chair. Elle permet de transformer la masse inorganisée du souvenir, conscient ou à fleur de conscience. Comparée aux autres

arts, cette forme d'expression est, par nature, déjà porteuse de sens et d'ambivalence, comme le suggère Lin dans cette réflexion aux accents lyriques :

> Oh cette chose silencieuse, cette contradiction dans les termes
> cette transfiguration du corps en esprit
> cet art de la chair périssable
> cette éphémère éternité (Huston, 1994 : 20.)

Par définition, dans la danse, le projet de l'artiste n'est pas de laisser une œuvre d'art éternelle qui pourra défier la mortalité de l'être, comme pour le sculpteur qui travaille la pierre, ou l'écrivain auquel ses livres survivront, car « dans la danse, le scripteur, le support et le texte, c'est le corps » (Sibony, 1995 : 145), le corps périssable. Mais c'est là justement en partie le sens du matériau : « Le matériau de la danse est la matière "première" humaine, matière ultime, ultime recours pour trouver le sens de la *mater* et du *matériel* naissant » (*ibid.* : 148). La danse est pour Lin le moyen de mener cette quête de sens.

Enfant, elle ne croyait en rien parce qu'elle n'avait pas eu de mère (*mater*); celle-ci, Marylin, était morte alors que Lin était toute jeune. Adolescente, elle fut attirée par la danse en premier lieu parce que c'était un moyen d'accéder à une perfection pour elle « semblable à la mort » (Huston, 1994 : p. 23). Par ailleurs, pour Lin, « tout ce qui étincelait, tout ce qui dansait était ma mère » (*ibid.* : 57). On voit ainsi se mettre en place des équations instables dans lesquelles transparaît l'ambivalence de la vie : les notions de danse et de mère d'une part, et de mère et de mort d'autre part, sont étroitement liées; il en découle une équation entre danse et mort. Mais mère et naissance sont naturellement liées; il en résulte que danse et naissance vont de pair autant que danse et mort. La danse, comme la maternité, renvoie donc à la fois à la naissance et à la mort. Pour Lin, cette ambivalence de sens qui se trouve au cœur de la maternité est traduisible dans la danse[7] — au moins pendant un temps.

Tension des liens entre l'esprit et le corps

La vie de Lin change avec l'arrivée de sa deuxième fille. Marina est une hurleuse, tout le contraire de sa sœur Angela, l'« ange » de la famille qui, en grandissant, développe les valeurs de la mère; elle est toute

douceur et sensualité, et veut devenir danseuse comme Lin. Marina, elle, ne se calme jamais au contact du corps de sa mère; au contraire, l'odeur du lait maternel la fait pleurer. Lin essaie de transformer par la danse sa vie de mère devenue fatigante[8] :

> Les aurores hideuses, oui ces aubes tristes et transies de l'hiver : marchant de long en large avec Marina dans les bras tandis que le monde dort et que le ciel blanchit, il n'y a aucune sève nulle part, aucun frémissement de verdure [...]. Comment récupérer tout cela, comment s'en servir. (*Ibid.* : 60.)

Dans sa première chorégraphie après la naissance de Marina, Lin se lance dans une tâche difficile qui l'effraie :

> On l'a invitée à danser à New York; il y a un nouveau duo qui lutte pour sortir de sa tête et qui lui fait encore plus peur que d'habitude. C'est une histoire de pierre et de sculpture, d'échec qui mène à la frustration, puis à la folie et à l'enfermement [...]. Ce sera sa chorégraphie la plus forte jusqu'ici, elle en est sûre [...] mais elle a besoin de partir si loin, si loin. (*Ibid.* : 61.)

Lors du soir de première à New York avec Émile, son partenaire dans le duo que Lin a chorégraphié, peu avant la représentation, les filles appellent leur mère au téléphone; Angela lui dit qu'elle pleure en entendant des histoires tristes, Marina lui ordonne de revenir. La représentation se déroule bien, mais Lin « sait que la danse a été abîmée » par l'appel des filles (*ibid.* : 87). Cet événement marque une tension accrue chez Lin entre sa carrière de danseuse et sa vie de famille. Il montre aussi que si l'art de la danse peut l'aider à comprendre ces tensions et à les maîtriser, il ne saurait les résoudre complètement ni agir comme substitut à son rôle de mère. Barthes observe les limites de la création artistique dans le fragment intitulé « Inexprimable amour », et souligne les

> [l]eurres, débats et impasses auxquels donne lieu le désir d'« exprimer » le sentiment amoureux dans une « création » (notamment d'écriture) [...]. Savoir qu'on n'écrit pas pour l'autre, savoir que ces choses que je vais écrire ne me feront jamais aimer de qui j'aime, savoir que l'écriture ne compense rien, ne sublime rien, qu'elle est précisément là où tu n'es pas — c'est le commencement de l'écriture. (Barthes, 1977 : 113-116.)

Ainsi, Lin peut constater qu'elle ne danse pas pour ses filles, que sa danse ne compense rien, ne sublime rien; elle est là où les filles ne sont pas. Quelque part, il y a rupture entre l'art et la vie, la danse et les enfants. La danse n'est pas « la vie pure, le rapport à l'autre sans récit possible[9] ».

La narration, lorsqu'elle est faite du point de vue de Lin, notamment dans la première partie, est émaillée d'interpolations qui introduisent des éléments biographiques concernant des danseurs du XXe siècle dont le talent a contribué à l'émergence de la danse moderne : Isadora Duncan, Vaslav Nijinski, Martha Graham, Cyd Charisse, Mary Wigman, Anna Pavlova[10]. Ces interpolations, qui consistent en des pensées sur les enfants et sur la danse, sont le signe d'une réflexion continue chez la danseuse-mère sur ces deux aspects de sa vie, sous la forme d'une discussion imaginaire avec les grands danseurs modernes. Ainsi, peu après la naissance d'Angela, Isadora Duncan est citée : « Tout n'est qu'illusion, avait écrit Isadora au père de sa première enfant. Mais le bébé n'est pas une illusion. Il est superbe » (Huston, 1994 : 25). Le bonheur tangible exprimé par Duncan a valeur d'ironie dramatique puisque la danseuse a plus tard perdu ses deux enfants, noyés tragiquement suite à un accident de voiture (*ibid.* : 63-64). Ainsi, ce qui paraissait le plus certainement réel devient souvenir et s'apparente à l'illusion. Nijinski s'est émerveillé lui aussi devant son enfant, comme le révèle la citation rapportée sous forme de fragment dans la narration :

> Ma petite fille s'est mise à chanter, avait griffonné Nijinski dans son carnet secret. Elle fait « Ah, ah, ah ». Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire? Je sens que pour elle ça signifie : « Ah, ah! rien n'est horrible — tout n'est que joie! » (*Ibid.* : 45.)

Cet extrait isolé semble exprimer le bonheur. Pourtant, c'est la dernière phrase du *Journal* que Nijinski cesse d'écrire lorsque sa schizophrénie devient trop avancée. Il s'émeut une dernière fois par écrit de la joie innocente de sa fille Kyra, lui pour qui la vie s'est transformée en lutte insoutenable contre des démons imaginaires. Ces interpolations dans le courant de pensée de Lin sont un signe que son sens aigu de l'éphémère se transforme en hantise de la mort. L'art, face à l'obsession du vieillissement, de l'éloignement et de la mort potentielle de ses filles, lui apparaît de plus en plus comme un refuge, comme il l'a été pour d'autres grands danseurs avant elle :

> [J]amais plus mes filles ne seront des nouveau-nés mais la danse, elle, est une renaissance perpétuelle, la danse ne grandit pas de cette façon étrange, imprévisible, la danse ne vieillit pas, elle se sert de mon corps pour dire ce qu'elle a à dire mais elle ne vieillit ni ne change, moi je mourrai, ça n'a pas d'importance mais comment faire pour danser si mes enfants vont mourir. (*Ibid.* : 76.)

La peur de Lin s'accroît à mesure que les filles franchissent les étapes de la petite enfance, les « premières fois ». Elle se sent impuissante devant les « corps clepsydres[11] » des enfants, qui rythment le vieillissement conduisant à la mort, et tente de surmonter sa peur en la dansant, inspirée par les danseuses du *Chant profond* de Martha Graham, ainsi que par Mary Wigman dansant pour les femmes de Berlin en 1942. Elle se met à travailler l'expression de la douleur des mères, et conçoit une chorégraphie où seront représentées la Vierge, Niobé, Hécube... en tout, vingt femmes vêtues de longues robes rouges qui formeront une chaîne et se passeront les cadavres de leurs fils.

Au sujet de cette nouvelle chorégraphie, Lin se fâche avec sa belle-mère, qui ne comprend pas du tout pourquoi la femme de son fils tient tant à danser et à travailler. Par contrecoup, Lin se fâche avec Derek, qui lui reproche de vouloir le « chorégraphier », c'est-à-dire contrôler son corps, lorsqu'ils font l'amour. La vie de famille devient difficile, la relation entre Lin et Derek est souvent tendue, et Marina est insupportable, épuisant les réserves de patience de sa mère qui croit devenir folle. Dans son coin, elle pense à l'offre qui lui a été faite de partir au Mexique pour diriger une compagnie pendant un an. Elle voit Cyd Charisse dansant dans le film *Sombrero* : « La flamme de la danse contrant l'ombre impassible des pyramides. Le fugitif faisant un pied de nez au définitif. La vie lançant un défi à la mort et gagnant — gagnant — oui, avant de perdre... » (*ibid.* : 101).

La première partie du roman s'achève par une nuit blanche pour Lin, pendant laquelle, « heure après heure, elle s'efforce de comprendre » (*ibid.* : 115). Com-prendre, ça peut être « prendre tout ensemble[12] » — maternité et art. Mais ça peut être aussi, comme pour l'amoureux de Barthes, se dire :

> [J]e veux analyser, savoir, énoncer dans un autre langage que le mien; me représenter à moi-même mon délire, je veux regarder en face ce qui me divise, me coupe [...]. Comprendre, n'est-ce pas scinder l'image, défaire le *je*, organe superbe de la méconnaissance? (Barthes, 1977 : 72.)

Lin choisit de « comprendre » sa vie en s'éloignant de la réalité de la maternité, qu'elle met à distance, l'énonçant dans le langage de la danse. Elle choisit de se couper en deux, de se défaire, de ne plus être mère pour n'être plus que danseuse. Son départ n'est pas rapporté, sinon sous forme métaphorique, dans le premier chapitre de « La compagnie » : « Le fruit était mûr. Il avait mûri dans le cœur blanc et glacé de l'hiver, et il est tombé » (Huston, 1994 : 119). Le départ de Lin relève du non-dit : il se situe dans l'ellipse qui sépare les deux parties du roman.

Rupture des liens : le non-dit du départ et de la peine

Le départ de Lin pour le Mexique résulte de son sentiment d'un déchirement entre maternité et danse. Il faut aussi le relier à la rencontre qui a lieu entre Lin et Sean Farrell, un poète irlandais à l'esprit sombre, au début du roman, peu avant la conception de Marina. Ce lien-là, contrairement au premier, n'est à aucun moment souligné et reste implicite. Le moment de la rencontre avec Farrell a un rôle déclencheur dans le parcours de Lin : dès les premiers instants, elle voit en lui une âme sœur de ce que son âme à elle était dans le passé. Le croisement de leurs regards est un moment de séduction :

> [P]endant le repas un homme la rejoint de façon inattendue dans son silence, lui tient compagnie en ne disant rien, c'est un homme qu'elle ne connaît pas mais ses yeux sont des puits noirs de douleur et d'ironie, et [...] Lin commence à tomber amoureuse de ces yeux [...]. Leur silence, le silence de Lin et de cet inconnu se remplit et se met à vibrer de sombres promesses, ils lèvent leurs verres — *Drink to me only* — et ils sont en train de faire l'amour là, à table [...]. (*Ibid.* : 42.)

Plus tard, dans la cuisine, une courte conversation a lieu entre les deux, et Farrell frôle Lin du doigt, répétant par le toucher un contact déjà accompli du regard. Le non-dit entre Sean et Lin ne se transforme pas en liaison, mais lorsque Lin et Derek font l'amour le lendemain, c'est à Sean que Lin pense.

Sean continue de s'insinuer dans la vie et les pensées de Lin. Sidérée par le potentiel destructeur de cet homme sur sa vie familiale, elle réprime l'attirance qu'il lui inspire, mais finit par céder à son

propre désir de quitter sa famille et la petite ville pour répondre aux invitations à danser à l'étranger. Il y a lieu d'attribuer la force de ce désir au contact qui s'établit entre les deux personnages, le mot « contact » s'entendant ici au sens barthésien : il « réfère à tout discours intérieur suscité par un contact furtif avec le corps (et plus précisément la peau) de l'être désiré » (Barthes, 1977 : 81). Il renvoie au premier regard entre Lin et Sean, et au moment où Sean lui touche le visage du doigt, éveillant en elle d'autres aspirations que celle du bonheur familial. Mais le discours intérieur du départ suscité par ce contact tourne court et reste dans le silence et l'isolement. Ainsi, quand l'idée de quitter sa famille commence à hanter Lin, on lit seulement : « Ce qui se passe en elle ces jours-ci n'est pas dicible » (Huston, 1994 : 88). Quand elle évoque auprès de Rachel la possibilité pour elle de partir diriger une compagnie de danse au Mexique pendant un an, sa vieille amie ne la comprend pas et Lin écourte la conversation : « Laisse tomber [...]. Je t'en prie. Je n'ai rien dit » (*ibid.* : 99). L'expression des désirs de Lin est réprimée sous le poids du sens du devoir : une mère doit aimer ses enfants, elle ne doit pas les abandonner.

Ce qui se passe en Lin après la rencontre avec Farrell n'est pas dit mais transparaît dans la danse. À cette époque, elle travaille avec un autre danseur, Émile. Dans le duo qu'ils préparent, ils jouent au tambour, chacun leur tour, des rythmes sur lesquels l'autre danse, telle une marionnette :

> [Le corps de Lin] est secoué dans tous les sens par le rythme — régulier dans la main gauche, erratique dans la main droite — et elle serait impuissante à l'arrêter. Elle est manipulée, happée violemment çà et là, elle se courbe comme frappée au ventre quand les coups profonds résonnent encore et encore, elle exécute des mouvements de pieds et de jambes d'une complexité insensée, impossible sans ce battement qui la propulse. (*Ibid.* : 48.)

Quand Lin prend sa place au tambour, elle contrôle à son tour les mouvements du corps d'Émile. Le silence soudain de l'instrument interrompt la danse :

> Le corps d'Émile en est déséquilibré, il virevolte pour se rattraper, puis suit la cascade de battements en decrescendo jusqu'au sol. Lin l'a allongé par terre, et le silence revient l'envelopper comme une couverture. (*Ibid.* : 49.)

La séance montre Lin se découvrant des capacités à danser insoupçonnées jusqu'alors, révélées par le rythme de l'instrument. La danseuse découvre aussi, lorsque c'est elle qui est au tambour, son pouvoir de révéler et de contrôler cette force chez les autres. La scène fonctionne comme une épiphanie discrète qui préfigure l'autre virevolte de Lin — celle qu'elle fait pour se détourner de sa famille.

Après son départ, Lin entame une période lors de laquelle ses créations sont le reflet de sa vitalité et de son talent. En abandonnant ses filles, elle s'est coupée de ce qui nourrissait son inspiration première, mais celle-ci ne s'est pas tarie, au contraire : Lin a pris son envol et a évolué vers d'autres thèmes. À Mexico, elle danse Cihuacoatl, la déesse des guerres et des enfantements. Puis à Veracruz, elle dirige ses danseurs qui mettent en scène les Indiens d'Amérique. À Paris, elle et la compagnie dansent une parodie spectaculaire de la Ville lumière. À Saint-Moritz, elle reprend un célèbre solo de Nijinski dans lequel elle danse l'Europe et la guerre. Elle est dans la force de l'âge et rien ne l'arrête : les spectacles s'enchaînent et les capitales internationales défilent; New York, Rome, Chicago, Berlin, Munich, Copenhague, Tokyo. La deuxième partie du roman (« La compagnie ») est nettement structurée par cette progression. Lin s'inscrit ainsi dans la famille de la danse, définissant pour elle-même une autre généalogie que celle de sa parenté biologique.

Pendant ce temps, Derek s'efforce de maintenir une vie de famille normale en assurant aux filles amour et réconfort. Il épouse Rachel, la vieille amie de Lin, quelques mois après que son divorce avec Lin est prononcé. Marina grandit mal. Petite, elle est fascinée par la rigueur des mathématiques et les chiffres, et elle compte ses pas en rentrant de l'école, ou les grains de sable sur ses jambes à la plage[13]. Plus tard, elle rejette sa féminité et se réfugie dans l'intellect; adolescente, elle décide de se consacrer, avec succès, à l'étude de la Shoah. À l'inverse, Angela s'investit à l'extrême dans la féminité : elle abandonne la danse pour devenir comédienne, joue la séduction, fréquente plusieurs hommes. Le déséquilibre dans le développement des filles est à l'image du déséquilibre familial qu'elles subissent. La rupture qui a lieu n'est jamais mise en avant; elle est simplement là, dans la séparation de fait des deux parties de la famille (Lin d'une part, Derek et les filles d'autre part), dans la juxtaposition de passages narratifs consacrés tour à tour à Lin et au reste de la famille, dans l'artifice des rares moments où les deux filles retrouvent leur mère pour quelques jours, certains étés, en cours de tournée, et qu'elles passent une semaine de vacances ensemble à l'hôtel.

La peine que Lin éprouve d'être séparée de ses filles est enfermée dans le silence : elle rationalise sa décision, se répète qu'elle a choisi ce qui la rend le plus heureuse et que rien ne lui manque, évite les aires de jeux et les voix d'enfants, s'investit totalement dans son travail le jour, prend des somnifères pour la nuit, boit régulièrement. La plupart du temps, les filles sont une photo, une image heureuse et figée d'elles à sept et à quatre ans, telles qu'elles n'existent plus. Cette photo fonctionne très vite comme un rappel de l'absence des filles plus que de leur existence, la preuve de leur éloignement à mesure qu'elles grandissent et que leur corps change. Le vide laissé par l'absence des enfants est en grande partie comblé par le travail artistique : Lin ne cesse de créer, exerçant ainsi, de façon temporaire, son emprise sur le temps.

Pourtant le vieillissement se fait sentir alors qu'elle est encore jeune et au faîte de sa carrière[14] : elle souffre d'une douleur à la hanche, comme un raclement, et doit se faire opérer, mais à la suite d'une erreur du chirurgien, l'os est endommagé de façon irréversible. Ironiquement, son bassin est venu lui rappeler ce qu'elle prenait soin d'enseigner à ses élèves, au temps où elle faisait cours dans la salle de danse de la maison, mais qu'elle-même a oublié :

> L'épine dorsale de l'être humain est une chose d'une sublime beauté [...] ; c'est comme une fleur immense qui pousse en s'ouvrant peu à peu [...]. Et n'oubliez jamais que votre bassin c'est la terre, et que vous devez le labourer et l'irriguer : toute l'énergie vient de là, doit être ramassée là en un nœud avant de pouvoir rayonner au-dehors. (*Ibid.* : 156-157[15].)

Lin a rompu ses liens à la réalité de son corps maternel pour en faire uniquement un corps de danseuse. Elle a rompu en même temps avec un principe éthique qu'elle considérait autrefois comme essentiel. Mais toute corrélation entre la douleur à la hanche et la rupture morale est étouffée. Loin de lui inspirer du remords et de l'arrêter, l'accident revitalise l'esprit créateur de Lin qui invente des chorégraphies ironiques, toujours géniales, sur le vieillissement. « Papillons de la nuit » est la reprise d'une chorégraphie inachevée de Nijinski, où elle met en scène des prostituées. Elle-même joue :

> la madame, la cocotte jadis belle [...]. C'est une spécialiste de l'éphémère — pauvres passions, faux espoirs, illusions ardentes —

> mais elle continue de faire son métier [...]. Les papillons masqués voltigent par saccades autour de la scène, s'accouplant et se séparant et s'accouplant encore, sous le regard las et blasé de leur maîtresse. (*Ibid.* : 191.)

L'identification à la tenancière de maison de prostitution suggère que l'intégrité de Lin en tant que femme-mère est corrompue, mais son intégrité professionnelle et artistique est intacte : grâce à ce rôle, elle « continue de faire son métier », de danser malgré son handicap[16]. Dans une autre chorégraphie (la dernière du roman), elle parvient à traduire le déclin et la maladie, transformant de nouveau en beauté la vie humaine :

> ses danseurs sont des cellules de nerfs et de muscles et d'os, des globules sanguins [...] dansant l'infection et le déclin inévitables, sculptant l'artériosclérose et les varices, les secousses et les spasmes du mal neurologique — mais en beauté — oui, cela aussi — acceptez, acceptez cette musique-là aussi, cette trahison, la dissonance puissante de cette débâcle. (*Ibid.* : 200.)

En s'appropriant la maladie et la vieillesse par la danse, Lin les surmonte, encore une fois victorieuse. Pourtant, sa victoire n'est pas absolue.

Éthique et esthétique : la responsabilité morale de l'artiste-mère

La rupture non dite que provoque le départ de Lin soulève une question jamais directement formulée bien que centrale au roman : Lin est-elle coupable d'avoir abandonné ses filles au profit de son art? La question ne fait qu'affleurer par endroits, à travers le point de vue des personnages proches de Lin : Derek, Rachel, Angela et Marina. Derek et Rachel, tous les deux professeurs de philosophie, comprennent en termes éthiques le dilemme face auquel Lin s'est retrouvée. Ils pensent qu'elle doit être « coupable mais sans remords », et qu'elle n'est certainement pas cruelle (*ibid.* : 148). En tant que parent, Derek partage la culpabilité de Lin d'avoir voulu des enfants dont il juge ne pas s'occuper assez bien. Quand Angela est malade et qu'il doit la faire garder, il lui demande pardon, en son nom et en celui de Lin. Pour Angela, Lin

est partie parce qu'elle ne pouvait plus supporter Marina, devenue trop méchante. La petite fille porte pour sa sœur la culpabilité des enfants abandonnés. Derek lui interdit de répéter cette idée à Marina, pour ne pas qu'à son tour elle culpabilise; tous gardent le silence sur les raisons du départ de Lin.

La stratégie narrative de Huston, qui combine le non-dit et la multiplication des points de vue, reflète un double refus de la part de l'auteur : celui de condamner Lin parce qu'elle n'assure pas son devoir de mère tel que le conçoit la morale traditionnelle, et, à l'inverse, celui de célébrer ouvertement son courage d'avoir « choisi sa vie » et d'être allée au bout de ce choix. Huston s'éloigne ainsi des excès et de la radicalisation des positions qui ont marqué les années 1970[17]. Par contraste avec les divers points de vue analysés précédemment, dont l'expression est hésitante, ceux de Marina et de Lin sont tranchés.

À la fin du roman, lorsque Lin ne peut plus danser et que Sean Farrell, l'homme qui lui a donné la force de partir, est mort, Marina décide d'affronter sa mère pour l'accuser sans ambiguïté, lui lançant : « Au moins [Isadora Duncan, la danseuse] s'est étranglée elle-même [...]. Alors que toi, c'est nous que tu as étranglées. Il aurait mieux valu le faire à la naissance et en avoir fini » (*ibid.* : 201). En réponse, Lin reproche à Marina de s'être toujours complu dans la douleur. Cette scène brève et explosive révèle la distance qui sépare les deux femmes. La conversation tourne court, éliminant toute possibilité de réconciliation. Mais les sentiments refoulés de Marina et de Lin ressortent malgré elles à des moments qu'elles ne contrôlent pas. Ils sont présents dans le récit sous la forme de passages d'écriture féminine, caractérisés par la prédominance du corps et de l'inconscient, et la résurgence de mythes anciens qui sont réinterprétés[18]. Ces éléments caractérisent ainsi la vision qu'a Marina pendant qu'elle assiste à l'accouchement de sa sœur (le père de l'enfant à naître étant absent). Alors que le bébé est sur le point d'être expulsé, Marina visualise la relation de Lin à ses filles, et dans cette vision surgissent ses pensées les plus profondes, son dégoût du corps féminin lié au départ de la mère, sa colère envers Lin :

> Comme ça d'abord tu nous pousses d'entre tes cuisses et ensuite tu nous repousses, [*sic*] J'ai besoin de danser — la danseuse qui a redécouvert le sol — eh bien mange-le, maman, vas-y, tu l'aimes tellement ce putain de sol, bouffe-le, mâche le parquet, t'es toute desséchée, maman, plus rien que de la chair de poule et des os de coq, une âme étiolée, remplie de sable et de limon et de fumée, oh tes

> flûtistes de bois soufflant dans les flûtes creuses du désert, tambour sec et guitare sèche, pince pince pince les cordes, arrache les plumes une à une — épines de cactus mexicains dans ton vagin — becs d'aigles piquant tes yeux — crânes blancs aux orbites béantes — aux dents qui claquent — soleil du désert réduisant la vie en cendres — laisse brûler les os — que tout le sang s'écoule — que la peau soit entièrement vidée — oui dessèche-toi maman — et brûle! rangées rouges et sèches de falaises comme autant de dents — des dents maman — ça mord! sa mort! (*Ibid.* : 196.)

Dans l'esprit de Marina, Lin apparaît comme un avatar moderne et mauvais de Médée, la sorcière qui défie les lois humaines et divines, et commet l'infanticide[19]. Mais Lin-Médée n'a pas été abandonnée par son mari ; à l'inverse, c'est elle qui l'a abandonné, par amour pour son art. Elle est donc égoïste, et entièrement condamnée par Marina.

Le sentiment de culpabilité de Lin surgit dans des moments oniriques. Ainsi, après son départ, elle voit sa mère en rêve, qui constate tristement que Lin a fui le domicile familial. En réponse, Lin proteste et se justifie : « Mais non, maman, [...] tu ne comprends pas. Ça y ressemble peut-être de l'extérieur, mais ce n'est pas du tout, du tout la même chose — laisse-moi t'expliquer [...] » (*ibid.* : 121). Mais la vision de Marilyn, sa mère, s'efface et laisse place à un écran blanc. Malgré les explications dont elle essaie de se convaincre elle-même, Lin ne peut que constater qu'elle a reproduit pour ses filles une situation dont elle-même, enfant, a souffert.

Ce sentiment de culpabilité est cependant nuancé par le cauchemar final que fait Lin, peu de temps après sa confrontation avec Marina. Lin y apparaît, dormant à l'étage de l'ancienne maison, là où se trouvait autrefois sa salle de danse. Marina grimpe l'escalier et étouffe sa mère avec un oreiller tout en lui répétant « Je t'aime » (*ibid.* : 205). La relation amour-haine entre fille et mère qu'évoque le matricide rêvé par Lin fait de Marina, qui a toujours été une enfant difficile et un obstacle à la danse de Lin, un avatar d'Electre[20]. En partant, la mère-danseuse s'est soustraite à son sort funeste.

Lin se réveille de ce cauchemar et le roman s'achève sur une pensée de la danseuse contemplant une scène de rue de la fenêtre de son hôtel new-yorkais; elle songe : « Tout cela est à moi » (*ibid.* : 207). L'emplacement de Lin et la scène traduisent son sentiment de s'être élevée au-dessus du commun des mortels, parce qu'elle a transformé la réalité et la vie en beauté et en art : « Trois étages plus bas, le monde

humain vaque aveuglément à ses affaires dominicales » (*ibid.* : 207). Elle n'échappe pas au lot commun — la vieillesse et, plus tard, bien sûr, la mort —, mais elle a su établir une emprise sur sa destinée, le monde, l'éphémère. Alors que Lin se prépare à retrouver ses filles, Derek et Rachel pour l'enterrement de Sean Farrell, elle sait déjà qu'elle repartira au plus tard le lendemain matin : « Elle a promis à ses danseurs d'être à Boston pour la générale, le lendemain après-midi » (*ibid.* : 207). La famille de Lin est la danse, ses danseurs sont ses enfants, sa postérité est assurée : elle restera dans la légende. Mais la maîtrise de soi et du monde qui se dégage de cette dernière scène fait l'effet d'un tableau savamment composé et retouché après la description du réveil pénible de Lin :

> Elle va lentement en boitant jusqu'à la salle de bains, s'asperge le visage d'eau fraîche et le lève vers la glace. Ses yeux fixent ses yeux, son regard est clair et ferme et cela l'aide à se remettre de son cauchemar : elle est habituée maintenant, plus qu'habituée, endurcie. (*Ibid.* : 206.)

Contrairement à Nijinski qui l'a tant inspirée, Lin Lhomond ne devient pas folle; elle maîtrise parfaitement son esprit et peut s'adonner — intellectuellement — à son art, laissant derrière elle une œuvre accomplie. Et si elle affirme son emprise sur le monde, elle ne se prend pas, comme Nijinski, pour Dieu. Son œuvre, très humaine, ne cesse d'affirmer que « la seule façon de ne pas perdre ce miracle d'être en vie, c'est de montrer, montrer, remontrer sa perte » (*ibid.* : 165). Mais son regard « clair et ferme », son cœur endurci et son isolement dans cette dernière scène ont la perfection et la froideur du marbre. Le roman se termine sur une note de victoire égoïste — « Tout cela est à moi » — et l'absence de point final à cette phrase de closure laisse un vide que ne viennent pas combler les filles de Lin, comme le voudrait la logique du cycle naturel. Depuis longtemps, leur mère s'est efforcée de les effacer de sa vision, avec un succès glaçant.

L'angoisse du temps, de la mort, de la perte, conduit Lin Lhomond à vouloir dominer totalement la matière (le corps) par l'esprit. Pour parfaire son œuvre d'art, elle décide de quitter ses enfants, les œuvres de sa chair. Elle élimine ainsi les contradictions dérangeantes de la maternité, de la *mater*, de la matière. À la fin de sa carrière, elle peut se réjouir de léguer une création artistique impressionnante. Elle laisse aussi les deux filles auxquelles elle a donné la vie, avant de les abandonner, les privant de cette part de l'amour maternel qui ne peut se

transmettre que dans le rapport direct, charnel, et laissant à la place un vide, une perte, et la douleur. Elle a pensé que l'œuvre d'art ne s'accomplit qu'au prix de ce sacrifice affectif, et que si la procréation et la maternité impliquent le don, l'art implique une liberté la plus grande possible, donc l'égoïsme. Lin n'envisage pas de compromis et pour elle la division entre création et procréation se traduit forcément par une rupture. Dans le récit de Huston, la question de la responsabilité morale de Lin hante les personnages sans qu'une réponse simple se dégage; la voix narrative n'apporte aucun jugement sur le choix de Lin. Cependant, l'éclat de son œuvre est un peu terni par le coût affectif engendré, et la vraie question qui se dégage du roman, c'est de savoir si l'œuvre de Lin vaut la peine qu'elle a causée à tous, en particulier à ses filles. Peut-être la danseuse-mère a-t-elle fait une erreur en pensant qu'elle ne pouvait pas avoir à la fois les enfants et la danse; que sa division entre création et procréation signifiait la rupture et non le partage. Mais Huston ne tranche pas cette question; chacune est libre d'y apporter sa propre réponse[21].

Notes

1. Huston aborde cette question en examinant la biographie et l'œuvre de couples d'écrivains, dont Zelda et Scott Fitzgerald, Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, Virginia et Leonard Woolf, George Sand et Alfred de Musset, Sylvia Plath et Ted Hughes.
2. Lors d'un entretien récent, Huston décrit son intention dans l'écriture du roman : « Dans *La virevolte*, je me suis efforcée de me mettre à la place d'une mère qui abandonne ses enfants » (Huston, 2001b : 35).
3. Nancy Huston a eu Roland Barthes comme professeur et a réalisé sous sa direction une maîtrise en sémiologie (*ibid.*, p. 35). Voir aussi Huston, 1999 : 47-50.
4. Voir aussi Barthes (1977 : 22) sur l'absence, en écho au jeu de « *Fort und Da* » décrit par Freud : « [L]e langage naît de l'absence : l'enfant s'est fabriqué une bobine, la lance et la rattrape, mimant le départ et le retour de la mère : un paradigme est créé. »
5. Sur le rapport au temps quand on a des enfants, voir l'essai de Huston, « Les enfants de Simone de Beauvoir » (Huston, 1995 : 87-88).
6. Définition du *Petit Robert*.
7. Angoisse de la mort et angoisse d'amour sont étroitement liées, comme l'exprime Roland Barthes (1977 : 38) lorsqu'il écrit au sujet de l'angoisse

d'amour : « Elle est la crainte d'un deuil qui a déjà eu lieu, dès l'origine de l'amour, dès le moment où j'ai été ravi. Il faudrait que quelqu'un puisse me dire : "Ne soyez plus angoissé, vous l'avez déjà perdu(e)." »

8. Voir les pages de Barthes (1977 : 129-133) sur le *fading* et la fatigue.
9. « Les enfants de Simone de Beauvoir », *op. cit.*
10. Huston, par le biais de sa protagoniste, applique une démarche similaire à celle qu'elle a adoptée dans le *Journal de la création* (voir note 1), et qui consiste à rapprocher l'expérience personnelle de celle d'autres artistes, par autobiographies interposées.
11. L'expression est employée par Huston (1995 : 109) dans « Lettre à Simone Weil, avec passages du temps ».
12. Voir Huston, 1990 : 17.
13. Sur les petites filles et l'obsession des chiffres, voir Huston (1979 : 57-67) : « Un, deux, trois, courons dans les… »
14. Il est ironique que Lin ait dû cesser de danser assez tôt, alors que les génies de la danse comme Martha Graham ou Mary Wigman qu'elle admire ont dansé jusqu'à un âge avancé. Voir Sibony, 1995 : 189.

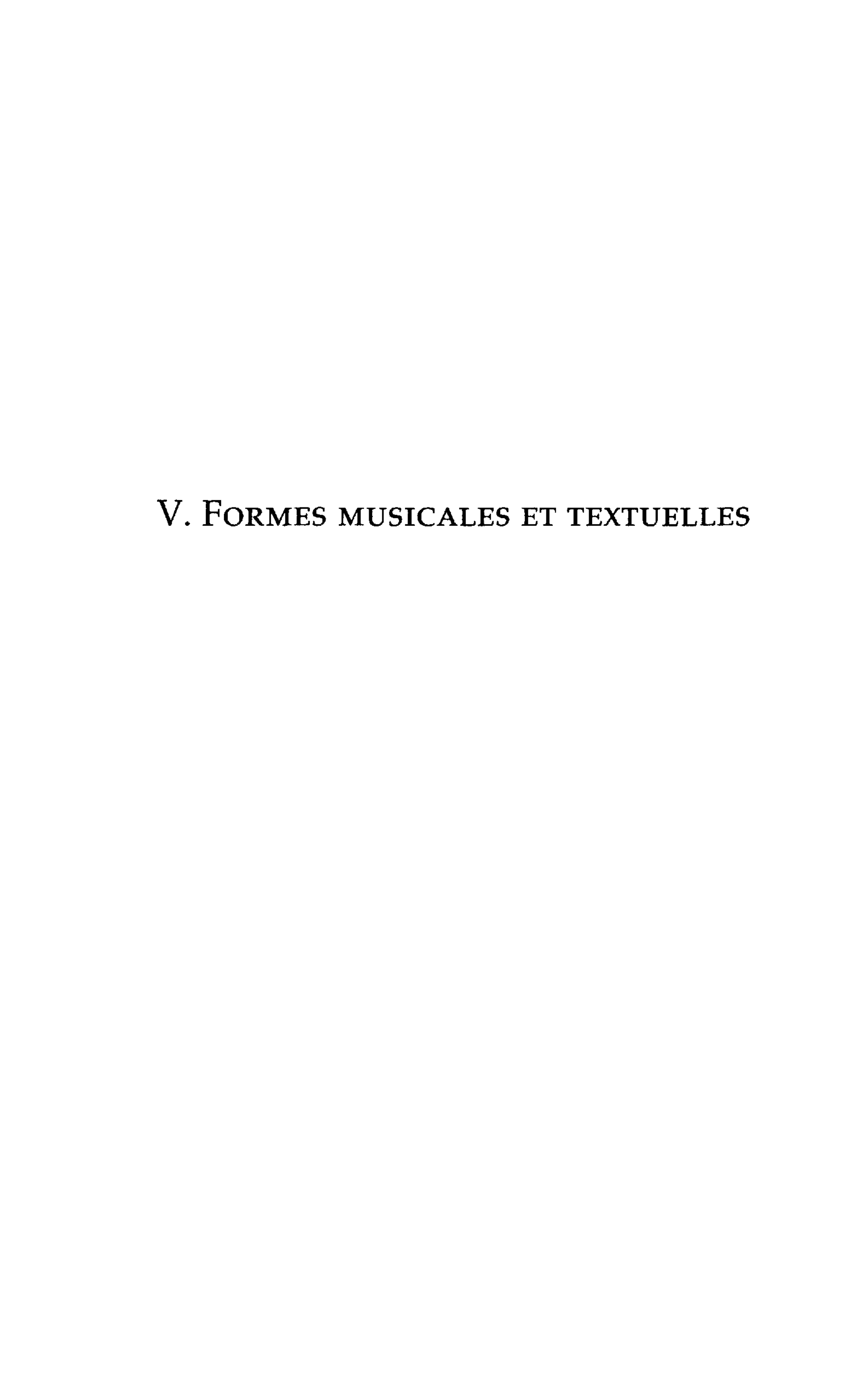
15 Le corps maternel est caractérisé dans des termes similaires, bien que plus aliénants, par Julia Kristeva (1983 : 317) dans « Stabat Mater » : « D'un côté, le bassin : centre de gravité, terre immuable, socle solide, lourdeur et poids auxquels adhèrent les cuisses que rien, à partir de là, ne prédestine à l'agilité. De l'autre, le buste, les bras, le cou, la tête, le visage, les mollets, les pieds : vivacité débordante, rythme et masque, qui s'acharnent à compenser l'immuabilité de l'arbre central. Nous vivons sur cette frontière, êtres de carrefour, êtres de croix. Une femme n'est ni nomade, ni corps mâle qui ne se trouve charnel que dans la passion érotique. Une mère est un partage permanent, une division de la chair même. »

16. Indirectement, ce rôle introduit aussi une ambivalence dans l'opposition classique entre mère-vierge et prostituée. À ce sujet, et sur l'apprentissage des petites filles comme « putains », voir Huston, 1979.
17. L'écrivain a vécu personnellement ce mouvement, comme elle le rapporte dans « Les enfants de Simone de Beauvoir », *op. cit.*, p. 87 : « Si, pour ma part, j'ai été frappée par les thèmes du temps et de l'anti-maternel chez Beauvoir, c'est que j'ai longtemps eu des obsessions identiques. Je ne voulais pas d'enfants; c'est un choix qui fut mien et que j'ai défendu avec tant de fougue que je le respecterai toujours. »
18. L'écriture féminine se caractérise de manière générale par la revendication de la spécificité de la « parole » ou de l'« écriture féminine », la valorisation du corps et de l'inconscient, le refus des mythes féminins élaborés par la littérature masculine et la recherche d'une image littéraire nouvelle de

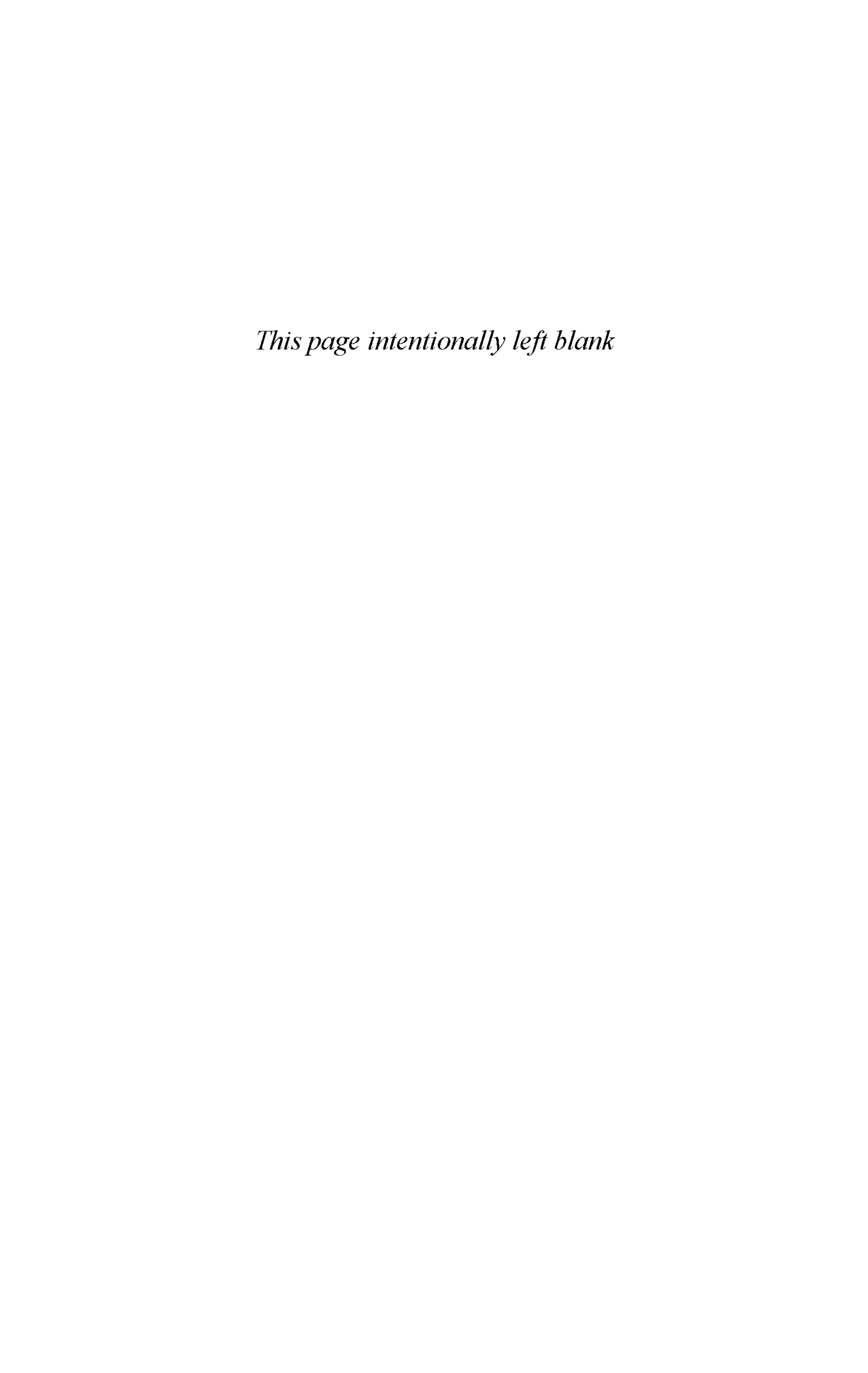
la femme, plus véritable, ainsi que la redécouverte du rapport pré-œdipien de l'enfant à la mère. Voir Cremonese, 1997 : 11-44.
19. Le mythe de Médée est récurrent chez Huston; voir, par exemple, la référence qui y est faite dans Huston, 2001a : 417.
20. Sur le « complexe d'Électre », voir Huston, 1990 : 33, 98, 117, 163.
21. Je remercie chaleureusement Agnès Bouchet, Sandrine Ferré-Rode et Hélène Quanquin pour leurs commentaires fructueux lors de nos discussions sur le présent chapitre.

Bibliographie

Barthes, Roland (1977). *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
Cremonese, Laura (1997). « Voix de femmes : le développement de l'écriture féminine en France depuis 1968 », *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris, Didier érudition.
Huston, Nancy (1979). *Jouer au papa et à l'amant. De l'amour des petites filles*, Paris, Ramsay.
Huston, Nancy (1990). *Journal de la création*, Paris, Seuil.
Huston, Nancy (1994). *La virevolte*. Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud.
Huston, Nancy (1995). *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994*, Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud.
Huston, Nancy (1999). *Nord perdu*, Paris, Actes Sud.
Huston, Nancy (2001a). *Dolce agonia*, Paris, Actes Sud.
Huston, Nancy (2001b). entretien, *Lire*, mars 2001, p. 30-35.
Kristeva, Julia (1983). *Histoires d'amour*, Paris, Folio.
Nijinski, Vaslav (1953). *Journal*, Paris, Gallimard. Traduit du russe et du polonais, et préfacé par G.S. Solpray.
Sibony, Daniel (1995). *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil.



V. Formes musicales et textuelles



This page intentionally left blank

Variations littéraires dans *Les Variations Goldberg*

Catherine Khordoc

UNE ŒUVRE LITTÉRAIRE dont le thème privilégié serait la lecture est une œuvre fondamentalement spéculaire, car ce thème se transmet par la lecture. C'est donc une tâche complexe que se propose de réaliser l'auteur d'une telle œuvre. Plusieurs stratégies littéraires peuvent servir à mettre l'acte de lecture en évidence, c'est-à-dire à faire prendre conscience au lecteur du fait qu'il est en train de lire : l'inscription de personnages écrivains ou lecteurs, l'enchâssement de textes à un second degré, la mise en abyme du texte, entre autres. Un autre moyen d'évoquer la lecture consiste en l'interprétation textualisée de formes d'expression artistique autre que la littérature. C'est par le biais de la représentation littéraire d'un concert de musique que le premier roman de Nancy Huston, *Les Variations Goldberg*, suscite une réflexion au sujet de la lecture et de l'acte créatif qui lui est sous-jacent.

L'analyse musico-littéraire vise à dégager les moyens par lesquels la musique s'inscrit dans la littérature ou, à l'inverse, la littérature dans la musique. La présence de la musique dans une œuvre littéraire, puisque c'est de cela qu'il s'agit ici, peut se manifester aux plans des thèmes, de la forme ou des deux à la fois. Reconnaître une thématique musicale n'est pas très complexe puisque la musique s'intègre à la diégèse par l'entremise de descriptions et de discours sur la musique, de références à des compositeurs ou à des morceaux de musique, de représentations de concert ou d'autres événements musicaux, bref, une thématique musicale est explicite. De nature plus implicite, par contre, les liens formels entre la musique et la littérature sont plus difficiles à cerner car, comme le souligne Frédérique Arroyas, il s'agit pour le lecteur de reconnaître des structures formelles dans le texte qui évoquent des formes musicales conventionnelles (Arroyas, 1998 : 408). L'inscription de la musique dans la littérature ne peut se faire que par

le biais du langage propre à la littérature, à savoir le langage verbal, recourant à des stratégies littéraires. Même si le langage verbal peut avoir certaines propriétés qui rappellent la musique — par exemple, l'assonance, l'allitération, la rime —, la représentation littéraire de la musique ne peut être autre qu'analogique. Mikhaïl Bakhtine a emprunté un langage provenant du domaine musical dans ses ouvrages théoriques et critiques littéraires — des termes tels que la polyphonie, la voix, l'accent sont fréquents dans ses écrits —, mais il souligne que « les matériaux de la musique et du roman sont trop différents pour qu'il puisse s'agir d'autre chose que de comparaison approximative, de métaphore » (Wall, 1984 : 67). Si la musique et la littérature partagent un certain vocabulaire analytique, les termes communs n'ont pas nécessairement la même signification. Ainsi, lorsque Bakhtine parle de polyphonie en littérature, il ne se réfère pas au phénomène qui, dans le domaine musical, porte le même nom. Steven Paul Scher, qui a écrit de nombreux livres et articles sur les rapports entre la musique et la littérature, souligne les différences essentielles entre la musique et la littérature :

> *Literary texts cannot transcend the confines of literary texture and become musical texture. Literature lacks the unique acoustic quality of music; only through ingenious linguistic means or special literary techniques can it imply, evoke, imitate, or otherwise indirectly approximate actual music and thus create what amounts at best to a verbal semblance of music.* (Scher, 1982 : 229.)

Ainsi, le texte qui intègre une composante musicale exige du lecteur qu'il reconnaisse qu'une ou plusieurs stratégies littéraires, tels la syntaxe, les sons, la structure globale du texte, sont mises en œuvre afin d'imiter des traits musicaux. Il s'agit pour ce dernier de transgresser des codes littéraires pour y percevoir des parallèles avec la musique. Arroyas décrit le lecteur comme étant dans une « zone interstitielle » où il doit

> naviguer entre deux rives, puiser des informations et établir une interface entre deux domaines artistiques hétérogènes. Ce travail engage l'imagination du lecteur, son savoir et sa sensibilité musicales afin que puissent résonner, dans le texte littéraire, certaines composantes musicales jugées pertinentes pour son interprétation. (Arroyas, 1998 : 401.)

Le travail du lecteur qui lit une œuvre musico-littéraire est donc multiple, puisqu'il doit lire et interpréter selon les normes « conventionnelles » d'un texte littéraire et, en plus, il doit discriminer, effectivement, les traits littéraires et les traits musicaux qui se confondent, et cela, sans avoir entendu une seule note de musique dans la réalité. Les études musico-littéraires de critiques comme celles de Calvin S. Brown, de Steven Paul Scher, de Françoise Escal et de Frédérique Arroyas[1] examinent le décodage de textes littéraires dotés de formes et de structures musicales; or, c'est fondamentalement l'acte de lecture qui est mis en jeu puisque l'inscription de la musique dans la littérature impose un degré de complexité dans le travail du lecteur de l'œuvre en question. Si la lecture d'un texte « musico-littéraire » est de surcroît exigeante, le lecteur devant créer des ponts entre deux disciplines artistiques, elle l'encourage à être d'autant plus conscient de l'acte de lecture qu'il est en train d'accomplir.

La présence de la musique dans *Les Variations Goldberg* ne pourrait être plus explicite. D'abord, l'importance de celle-ci se dénote dans le titre même. Malgré le fait que l'on ne peut se fier uniquement au titre, car cela pourrait induire en erreur, comme le signale Escal[2], il serait presque impossible de ne pas remarquer la présence dominante de la musique dans ce texte. Le lecteur découvre très tôt au cours de sa lecture que l'intrigue porte sur une représentation d'un concert des *Variations Goldberg* de Bach. L'identification de structures littéraires rappelant des formes musicales est facilitée grâce à une thématique élaborée qui guide le lecteur — même un mélomane néophyte — et le mène à reconnaître des parallèles entre *Les Variations Goldberg*, le roman, et la composition éponyme de Bach. Par exemple, les deux œuvres comportent trente variations sur un thème, à la différence que, dans le roman, les variations consistent de fait en des chapitres narrés par différents personnages et que, dans la musique, il s'agit de variations harmoniques sur un thème musical. Cette ressemblance entre les deux œuvres ne présente pas beaucoup de difficultés pour le lecteur, mais elle lui permet d'emblée d'être à l'écoute de sa lecture musico-littéraire. Ce qui est particulièrement ingénieux dans ce texte, c'est que l'inscription musicale sur les plans thématique et formel, tout en étant évidente — peut-être davantage que dans d'autres textes étudiés par la critique musico-littéraire —, incite le lecteur à considérer les parallèles entre la musique et la lecture, voire entre l'interprétation musicale et la lecture.

C'est un truisme, certes, d'affirmer que la lecture est fondamentale à toute activité d'interprétation, mais il est nécessaire de le rappeler à

l'occasion, car on oublie trop facilement le fait que la lecture devance obligatoirement l'interprétation même la plus élémentaire d'un texte. Peu importe l'approche critique adoptée pour étudier un texte, Wolfgang Iser (1978 : 20) insiste sur la prééminence de l'acte de lecture que « *everyone took for granted, and yet we know surprisingly little of* what *we are taking for granted* ». L'acte de lecture a manifestement fait couler beaucoup d'encre depuis environ un quart de siècle, surtout depuis la parution des travaux de Hans Robert Jauss sur l'esthétique de la réception en 1978 (en traduction française). Si, au cours des années 1960, l'auteur est mort, selon Roland Barthes, on constate par contre que le lecteur est né.

La lecture est un acte fondamentalement créatif car, s'il y a des mots imprimés sur les pages d'un livre, c'est le lecteur qui leur apporte une signification, qui rend « réels » dans son imagination la situation, les personnages et les actions. Même si cette activité se démarque nettement de l'écriture d'un ouvrage littéraire, la lecture est tout aussi importante à l'actualisation voire à la création d'une œuvre. Mais qu'en est-il justement du processus de lecture? Quelle part a-t-il dans le processus créatif de l'actualisation de l'œuvre? Le lecteur joue-t-il vraiment un rôle *actif* dans la création de l'œuvre? Comment la lecture est-elle représentée au sein de la fiction, sans prescrire justement auprès du lecteur comment il devrait lui-même lire le texte? Quelles sont les modalités de l'activité créatrice du lecteur? C'est par le biais de l'interprétation d'un concert de musique que certaines réponses à ces questions sont suggérées dans le roman de Huston.

Liliane, le personnage central, a invité une trentaine d'amis pour l'écouter jouer les *Variations Goldberg* au clavecin. De nombreux invités occupent des professions liées à l'écriture ou à la musique; plusieurs musiciens, un compositeur, des musicologues, quelques écrivains et des étudiants sont parmi les hôtes. Puisque c'est une « musique de chambre » — et qu'elle a été composée, par ailleurs, pour aider le comte von Keyserlingk qui souffrait d'insomnie à s'endormir —, Liliane reçoit ses invités dans sa chambre par respect pour les intentions supposées du compositeur. Les arias d'ouverture et de fermeture — narrées par Liliane — coïncident avec le début et la fin du texte, et les trente autres personnages racontent chacun une variation, dévoilant leurs pensées et leurs impressions en écoutant le concert. Malgré les différents sujets abordés par Liliane et ses auditeurs, le thème commun est qu'ils vivent ensemble une expérience : ils sont tous en train d'écouter — ou, dans le cas de Liliane, de jouer — un concert de

musique. Leurs sentiments sont bien différents; certains personnages semblent franchement s'ennuyer, en pensant à leur prochain repas, aux lumières qu'ils ont peut-être oublié d'éteindre ou à la cigarette qu'ils désirent fumer. D'autres, au contraire, écoutent attentivement et expriment leurs opinions à propos de la musique et de l'interprète.

L'analyse des diverses réactions du musicien et des auditeurs mettra en lumière leur travail interprétatif et suscitera une discussion sur les parallèles à faire entre l'interprétation et la réception d'une œuvre musicale et d'une œuvre littéraire. Quelques questions ont guidé ma réflexion : Le compositeur ou l'écrivain est-il seul dans son acte créatif? Comment l'interprète d'un morceau de musique contribue-t-il à la création artistique? Quel est le rôle de l'auditeur, par rapport à celui de l'interprète? Comment l'interprétation ou l'écoute d'un concert se rapproche-t-elle de la lecture d'un texte fictif? Mon objectif sera de démontrer comment l'interprétation et la réception d'un morceau de musique, telles qu'elles sont représentées dans *Les Variations Goldberg*, miroitent en effet la lecture du roman en question.

L'interprétation ou la création des *Variations Goldberg* par la musicienne

Au début du concert, lorsque Liliane joue l'aria d'ouverture, elle affirme qu'elle est « l'interprète et surtout pas le créateur » (Huston, 1981 : 14). Mais est-ce juste? Le compositeur, considéré traditionnellement comme le véritable créateur de l'œuvre, a composé une œuvre musicale en agençant des notes, en régissant dans une certaine mesure la vitesse, les pauses, le rythme, et d'autres éléments pertinents à l'interprétation du morceau. Or, la partition ne constitue pas à elle seule l'œuvre artistique que constitue la pièce musicale. L'interprétation par le musicien contribue à l'actualisation de l'œuvre de manière significative. D'abord, l'œuvre musicale sur papier n'est signifiante que pour un nombre relativement restreint de personnes qui savent effectivement lire la musique; pour être accessible, il est impératif qu'elle soit *jouée*. On peut comparer cette situation au théâtre; une pièce de théâtre est-elle réellement actualisée par une simple lecture du texte sans qu'elle soit jouée sur scène?

Ensuite, la partition ne fournit pas toutes les informations nécessaires au musicien et il est virtuellement impossible de jouer un morceau *exactement* comme l'avait conçu le compositeur. Inévita-

blement, le musicien apportera sa propre contribution en jouant un morceau de musique de la manière qu'il l'entend. John Neubauer (1992 : 12) affirme qu'une partition ne représente qu'une fraction de ce que le compositeur avait en tête. Grâce aux lacunes inhérentes des partitions, la créativité de l'interprète devient donc un ingrédient de base de l'interprétation. Cook signale d'ailleurs que l'actualisation d'un morceau de musique dépend de l'interprétation du musicien :

> [...] *traditional notation does specify certain performance action (depress this key now and hold it down for so long); but* [...] *it only does so in an approximate or incomplete manner, so that it achieves its intended purpose not when it is executed literally, but when it is* interpreted *by the performer in accordance with his conception of what the composer wanted and* his own musical sensibility[3]. (Cook, 1990 : 124.)

Il est vrai que certains compositeurs ou certains mouvements dans l'histoire de la musique accordent un degré variable de liberté à l'interprète[4]. Les partitions aux XVIIe et XVIIIe siècles étaient particulièrement simples et ne contenaient que peu de détails comparativement aux partitions du XIXe siècle, par exemple, qui étaient plus régentées (Neubauer, 1992 : 12). Le musicologue Nikolaus Harnoncourt prône le renouvellement de l'intérêt pour la musique du XVIIIe siècle justement parce que les conventions sont telles qu'elles donnent aux interprètes une grande liberté (*ibid.* : 12-13). *Les Variations Goldberg* étant composées au milieu du XVIIIe s iècle, Liliane bénéficie d'une latitude lui permettant de développer une interprétation personnelle, comme l'illustrent les observations de ses auditeurs. Par exemple, Adrienne, qui tourne les pages de la partition pour Liliane, dévoile que la musicienne tient à sa spontanéité, en ne décidant qu'au dernier instant quelles variations seront reprises (Huston, 1981 : 21). Jean, qui rédige la chronique musicale pour un quotidien, remarque que les *tempi* de Liliane sont un peu lents, mais il trouve que « ce n'est pas plus mal, comme ça on entend vraiment chaque note, c'est rare. On est tellement habitué maintenant à la virtuosité qu'on joue Bach à toute vitesse comme si c'était du Chopin ou du Liszt, et les pianistes bousillent la polyphonie [...] » (*ibid.* : 27). Un autre invité qui est musicologue trouve que ses *tempi* lents sont « judicieusement choisis, c'est-à-dire plus lents, que ceux de certains autres interprètes. Cette fois-ci c'est même une fraction trop lent, mais il vaut mieux cela que la course effrénée d'un Glenn Gould » (*ibid.* : 111).

Des comparaisons avec d'autres interprètes rappellent qu'à partir d'une partition d'un morceau de musique, les interprétations peuvent varier. Notons que Glenn Gould, célèbre pour ses interprétations des *Variations Goldberg* au piano, en a enregistré au moins quatre versions qu'il a jouées à différentes époques de sa vie. De plus, ses interprétations sont connues pour la rapidité avec laquelle il les joue. Une des versions de Gould dure une quarantaine de minutes, alors qu'une des premières versions enregistrées des *Variations Goldberg,* celle-ci sur clavecin, de Wanda Landowska, dure un peu plus longtemps, soit quarante-six minutes. Le concert de Liliane dure, par contre, une heure et demie — le double de celui de Landowska. L'interprétation de Liliane se distingue de celle d'autres interprètes et, même en jouant les mêmes notes que les autres interprètes des *Variations Goldberg,* la concrétisation en musique audible de la partition est le résultat de l'acte créatif et personnel de Liliane. Cela étant dit, il faudrait rappeler, en passant, que le concert de Liliane est un concert virtuel, un concert littéraire — le livre n'est pas accompagné d'un disque compact. Nous n'avons que les mots — et notre propre travail de lecteur — pour évoquer en nous la musique du texte. Même si Liliane dit ne pas être la créatrice de cette œuvre de Bach, on constate néanmoins qu'elle est consciente de sa contribution. Vers la fin de l'ouverture, Liliane évoque sa lutte avec la musique, une lutte qui, en fin de compte, est créative :

> Parce que, à « elle », ce n'est justement pas ces pages recouvertes de petites taches noires. La vraie musique dépend de moi pour exister ici. Je peux l'esquinter, je peux l'ébrécher, je peux la fracasser... et je ne le veux pas. Ainsi, nous luttons ensemble, dans la bataille la plus délicate du monde. Cette combinaison particulière de sons, c'est un immense lustre fragile qui tinte sous mes doigts : si je déroge ne serait-ce qu'une fraction de seconde, j'en casse un morceau; si je ralentis intempestivement, l'éclat ternit. (*Ibid.* : 18-19.)

Liliane est consciente, certes, du fait que la partition ne constitue effectivement pas la musique même — comme le « texte » n'est pas l'« œuvre » — et que son interprétation est absolument essentielle à son actualisation.

À la fin du concert, et donc du texte, Liliane réalise pleinement, en jouant la dernière aria, sa part dans la création des *Variations Goldberg* : « Chaque variation, c'est moi qui l'ai composée. Avec les notes de

Bach. Avec les gens dans cette salle. Toute seule dans ma tête » (*ibid.* : 247). Il est certes pertinent de souligner que Liliane suggère aussi la manière dont elle a pu créer ses variations. Elle remarque que ses invités l'ont aidée, mais elle accorde aussi de l'importance à d'autres aspects du contexte : « Et quand elles [les notes] sont venues, elles ont trimbalé avec elles tout un univers : non seulement Bach mais une kyrielle de compositeurs, non seulement Goldberg mais une théorie d'insomniaques, non seulement le XVIIIe siècle mais tous les âges passés et à venir » (*ibid.* : 246). Ainsi, la création de Liliane, qui s'intitule *Les Variations Goldberg* est composée à la fois des notes qu'a écrites Bach, mais comprend aussi une part attribuée aux connaissances du compositeur et de Liliane et à leurs contextes sociohistoriques qui s'inscrivent implicitement dans leur travail créatif. Il y a là une allusion à l'intertextualité inhérente, comme le voulait Barthes, à tout texte et au bagage socioculturel de tout interprète (musical et littéraire). La représentation du processus créatif que poursuit Liliane fait allusion au processus parallèle des lecteurs qui, face à un texte où sont imprimés les mêmes mots, peuvent faire des lectures très différentes les unes des autres.

Parallèles entre l'interprète et le lecteur

Le rôle de l'interprète d'un morceau de musique est en fait parallèle à celui du lecteur. Si l'on considère que le musicien est l'exécutant de la partition, on peut également concevoir le lecteur de même. Cette conception du lecteur est particulièrement pertinente depuis que la lecture est devenue une activité individuelle et privée. Si, à une certaine époque, la lecture appartenait à la sphère publique, l'intermédiaire entre l'auteur et les auditeurs est désormais disparu. L'auteur et son texte n'ont plus d'auditeurs mais des lecteurs, et ils sont, individuellement, selon Anthony Wall des « exécutant[s], semblable[s] en ceci au pianiste amateur de Barthes qui joue plus ou moins bien les lieder de Schumann ou certains morceaux de Beethoven » (Wall, 1984 : 73). Tenant compte des théories critiques développées par Wolfgang Iser, Roland Barthes, Stanley Fish, Umberto Eco, entre autres, qui conçoivent la lecture comme étant active et les lecteurs comme jouant un rôle dans la construction ou la création de l'œuvre, Neubauer (1992 : 8) rapproche l'acte de lecture de celui de l'interprétation d'un morceau de musique :

> *Recent literary criticism has recognized, however, that readers have a constructive role in making a text, and it has become customary to speak of the "reader's performance" as an act by which the text is actually constituted, not unlike the performative constitution of music. Has literature thereby moved back into the vicinity of music?*

Dans ce texte, c'est peut-être bien la musique qui s'immisce dans l'espace littéraire, mais c'est l'acte de lecture qui est évoqué par l'interprétation de la musique.

Quoique le musicien dispose d'une liberté dans son interprétation, il est tout de même guidé par les directives que contient la partition. De même, le lecteur est guidé par le texte qui lui donne des pistes, des indices et des instructions à suivre. C'est véritablement un processus dialogique par lequel le texte agit sur le lecteur, mais ce dernier agit aussi sur le texte. Dans ce roman, il est incité à considérer son acte de lecture comme étant parallèle à la réception de la musique. Par exemple, Adrienne, qui tourne les pages, rapproche la musique et la littérature en affirmant qu'elle adorait « ce qu'écrivait Bernald [un personnage écrivain] comme j'adore ce qu'écrit Bach. Être devant le clavier d'une machine à écrire ou devant le clavier d'un piano, pour moi c'est la même chose » (Huston, 1981 : 23). Par extension, écouter un morceau de musique ou lire un roman ne sont pas des processus tout à fait dissemblables. En outre, de nombreuses références explicites à la matérialité de la partition font allusion à l'aspect concret du texte, ce qui a comme effet de rappeler au lecteur qu'il existe un parallèle entre l'activité qu'il est en train d'effectuer et celle de Liliane. Par exemple, Liliane évoque les taches sur la page : « rondes, blanches, noires, croches, noires pointées et doubles croches » (*ibid.* : 14) qui évoquent les taches devant nos yeux, c'est-à-dire les lettres qui forment des mots, et ces mots en principe signifient quelque chose pour nous, les lecteurs. Adrienne s'inquiète du fait qu'elle se laissera emporter par la musique et qu'elle oubliera de tourner les pages de la partition au bon moment — tâche qui lui cause d'ailleurs une certaine angoisse. Elle doit se concentrer justement pour faire « coïncider ce que j'entends de mes oreilles et ce que je vois de mes yeux » (*ibid.* : 22). Cela attire l'attention d'une part aux pages du livre, et d'autre part aux signes que sont les mots, ces formes graphiques qui doivent coïncider avec un sens qui leur est attribué par convention. Ainsi, dans ces références à la musique écrite, le texte même est évoqué, créant ainsi un parallèle entre le texte musical et le texte littéraire, et, donc, entre l'interpréta-

tion de la musique et celle du texte. Le concert se déroule par ailleurs au même rythme que les pages du texte[5]. Le conjoint de Liliane, Bernald Thorer, narre le chapitre 15, ou si l'on préfère, la *Variation XV*, qui se situe précisément au milieu du texte, c'est-à-dire, à la page 125 (le texte compte 250 pages). Ainsi, le milieu du concert coïncide précisément avec le milieu du livre.

Bernald est un intellectuel célèbre qui, pour des raisons mystérieuses, s'est arrêté d'écrire et a cessé de participer à la vie intellectuelle de Paris, où il était auparavant très actif et connu. La variation que raconte cet écrivain se situe dans une position symétrique par rapport aux ouverture et fermeture narrées par Liliane. Ainsi, l'interprète et l'écrivain sont dans un rapport d'équivalence soulignant ainsi les liens entre l'écriture et la musique. Cette stratégie formelle — que Bernald rend d'ailleurs explicite — contribue de manière significative à mettre en évidence les parallèles entre l'interprétation de la musique et celle du roman. En outre, Bernald évoque le processus impliqué dans l'interprétation d'un morceau de musique que l'on peut comparer au processus d'écriture :

> Quand tu répétais ces dernières semaines, j'ai été constamment émerveillé — rassure-toi, je ne dirai pas de ton talent — du processus lui-même, le bricolage d'un chef-d'œuvre. Les fragments qui s'alignent peu à peu, qui deviennent de plus en plus polis, pour s'animer enfin dans une coulée. C'est toujours mystérieux, l'aspect technique de la beauté. (*Ibid.* : 128.)

Il ne serait pas déplacé de lire ce passage comme une allusion au processus d'écriture; un peu plus tôt, Bernald évoquait justement le dilemme dans lequel il était enfermé en écrivant. Or, le souci de Bernald était « de ne pas faire avec des mots des murs, mais plutôt des constructions ajourées » (*ibid.* : 127). Bernald est tout à fait conscient qu'il produit non pas un texte clos mais un texte ouvert ou « ajouré », donnant au lecteur la liberté ou le devoir de « compléter » le texte qui, ce faisant, contribue ainsi à la création de l'œuvre. Ces constructions ajourées rappellent en quelque sorte les partitions qui sont remplies de lacunes que le musicien comblera par son interprétation. Bernald fait ainsi allusion non seulement à l'écriture mais aussi à la lecture. Iser, Fish, Barthes, entre autres, ont tous évoqué, utilisant leur propre terminologie, cette dimension selon laquelle le texte est, par sa nature, incomplet et lacunaire, et que le lecteur, en lisant activement, le com-

plète. Comme pour un morceau de musique qui est ouvert à diverses interprétations, il est important de souligner que les lacunes textuelles permettent aux lecteurs de compléter le texte à leur guise et, donc, comme Iser le souligne, il n'y a pas une seule façon de « compléter » un texte :

> *These gaps have a different effect on the process of anticipation and retrospection, and thus on the « gestalt » of the virtual dimension, for they may be filled in different ways. For this reason, one text is potentially capable of several different possible realizations, and no reading can ever exhaust the full potential, for each individual reader will fill in the gaps in his own way, thereby excluding the various other possibilities; as he reads, he will make his own decision as to how the gap is to be filled. In this very act the dynamics of reading are revealed.* (Iser, 1978 : 55.)

Effectivement, Bernald constate cette diversité des façons d'interpréter une œuvre lorsqu'il observe que :

> Olga écoute, Franz aussi, et Simon, et Jules bien sûr; Viviane a les yeux rivés sur toi — voilà une autre écorchée; ton père s'est presque entièrement retourné sur sa chaise mais il écoute à sa façon; tous, ils écoutent à leur façon et moi aussi et toi aussi. Le malaise ne provient pas des *Variations* mais des vies. (Huston, 1981 : 130.)

Certes, les vies ou, en d'autres mots, les dispositions et les connaissances des auditeurs influencent leur interprétation d'une œuvre, qu'elle soit littéraire ou musicale. Il y en a pour qui la musique constitue une toile de fond pendant qu'ils réfléchissent à autre chose. Ceux qui écoutent attentivement procèdent aussi de différentes façons, certains ayant une méthode plus « scientifique » que d'autres qui préfèrent se fier à leur interprétation « instinctive ». Myrna, la femme du chroniqueur musical, s'objecte justement à une écoute trop analytique.

> Pour moi la musique ne relève pas du savoir, mais de la rêverie. Je pourrais entendre cinquante fois une symphonie de Mozart sans jamais savoir la clé dans laquelle elle est écrite, alors que Jean se précipitera sur la pochette du disque : « Chouette! L'*ut* mineur — ou n'importe quoi —, qui l'a enregistrée? Quel chef d'orchestre? Quel jour de quelle année? » [...] Et je suis obligée d'y penser, et de don-

> ner mon avis sur l'orchestre, je dis n'importe quoi, mais j'ai tellement peur de dire des sottises que je cesse d'écouter la musique. [...] Je me sens si crispée, si menacée. Voilà ce que c'est de vivre avec un mélomane. Mais est-ce qu'il aime réellement la musique, Jean? (*Ibid.* : 36.)

Les questions de Myrna remettent en cause certaines notions qui sont également pertinentes à la lecture de textes littéraires. Faut-il vraiment étudier la littérature pour l'apprécier? Faut-il connaître l'histoire littéraire pour comprendre les romans de Balzac ou de Camus, par exemple? Est-il nécessaire de savoir dans quelles conditions un auteur a écrit une œuvre particulière, ou même ses raisons de l'avoir écrite? Les réponses sont, on l'espère, évidentes, mais cette dernière question évoque aussi un dilemme notoire dans le milieu littéraire universitaire. Si certains critiques littéraires sont persuadés de la pertinence des conditions sociohistoriques et biographiques de l'auteur pour l'interprétation d'une œuvre, d'autres nieront l'importance de ces détails en affirmant que seul compte le texte. En dénonçant les commentaires de Jean lorsqu'il s'étonne du prodige de Mozart : « Ah! et penser que Mozart venait de rentrer à Vienne et qu'il était fauché, affaibli par la maladie, et qu'il a eu le courage d'écrire *ça*! » (*ibid.* : 36), Myrna suggère que c'est la musique pour elle-même qui doit être appréciée, peu importe ce qui se passait dans la vie du compositeur. De même, le texte littéraire peut être interprété, analysé et critiqué sans que les détails biographiques de l'auteur entrent en ligne de compte. C'est justement l'éminence du texte que Barthes cherchait à mettre en valeur lorsqu'il a proclamé la mort de l'auteur. D'autres auditeurs par contre, comme Jean, le chroniqueur, et Franz, le musicologue, ont une approche que l'on pourrait qualifier de savante lorsqu'ils écoutent la musique. Franz, par exemple, écoute des disques toute la nuit en lisant les partitions.

Il est vrai, cependant, qu'entre l'interprétation de la musique et de la littérature il y a des différences. Par exemple, l'auditeur qui n'a aucune éducation musicale peut tout de même apprécier un morceau de musique. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Glenn Gould accordait à l'auditeur non initié aux techniques musicales un certain avantage intuitif. Dans le cas de la lecture, par contre, il est essentiel de connaître au minimum le code linguistique dans lequel les mots sont écrits. Cela étant dit, un lecteur ne doit pas nécessairement être familier avec les théories littéraires ou les critiques émises à l'égard d'un auteur ou de son œuvre, ou même avec l'histoire littéraire, pour pouvoir faire une lecture active et satisfaisante.

Il faut aussi tenir compte du fait qu'il y a deux niveaux d'interprétation à la musique : celui du musicien et celui de l'auditeur. L'intermédiaire est éliminé dans la lecture (à moins qu'il s'agisse d'une lecture à voix haute, devant un public)[6]. Ainsi, ce qui a en quelque sorte rapproché la musique et la lecture, comme le signale Neubauer dans une citation un peu plus haut, est aussi ce qui éloigne ces deux activités puisque le « récepteur » d'un morceau de musique peut être distinct de l'« interprète » ou de celui qui joue un morceau de musique, tandis que, dans le cas de la lecture (silencieuse), l'interprète et le récepteur se confondent. Si la perspective de l'interprète peut être considérée comme étant parallèle à celle du lecteur, c'est tout aussi vrai pour celle de l'auditeur. L'auditeur qui écoute d'une manière active contribue aussi à la création d'une œuvre musicale, comme l'affirme Stephen McAdams :

> *Music listening (as well as viewing visual arts or reading a poem) is and must be considered seriously by an artist as a creative act on the part of the participant* [...] *perceiving is an act of composition, and perceiving a work of art can involve conscious and wilful acts of composition. What this proposes to the artist is the creation of forms that contain many possibilities of « realization » by a perceiver, to actually compose a multipotential structure that allows the perceiver to compose a new work within that form at each encounter. This proposes a relation to art that demands of perception that it be creative in essence.* (Cook, 1990 : 17.)

Adrienne, la tourneuse de pages, est en fait perturbée par le fait que son rôle de lectrice et d'auditrice est écarté lorsqu'il est question de l'importance hiérarchique entre création et appréciation. À son avis, le fait qu'elle ne soit pas une artiste la situe justement dans une position privilégiée pour apprécier une œuvre d'art.

> Je n'ai rien à inventer; peut-être qu'au fond je n'ai rien à dire. Mais ce n'est pas pour ça que je ne comprends rien à ce qui s'y passe. Au contraire, je comprends tout, et parfois mieux que les « artistes ». [...] Moi, *parce que* j'ai éprouvé l'angoisse ou le déchirement, je peux apprécier sa musique [de Serrino, compositeur de musique dans le texte], mais ses émotions à lui s'épuisent entre les quatre murs de la pièce où il compose. Alors pourquoi la composition d'une œuvre d'art vaut tellement plus que sa réception? [...] Regarde Liliane, je suis sûre qu'elle n'écoute même pas ce qu'elle joue : ses doigts vont machinalement d'une note à l'autre. Mais moi, j'*aime* ce qu'elle est en

train de jouer et j'en saisis chaque nuance, chaque modulation, chaque soupir. (Huston, 1981 : 23-24.)

Voilà une question remarquable que soulève Adrienne au milieu de ce passage : pourquoi une œuvre d'art vaut tellement plus que sa réception? Elle fait allusion à une conception traditionnelle de la réception, sans doute toujours en vigueur, qui veut que l'appréciation d'une œuvre n'ait rien à voir avec l'actualisation ou la création de l'œuvre. Certains critiques contemporains — surtout ceux qui se sont penchés sur la problématique de la lecture — tentent de déconstruire cette conception quelque peu démodée. Dans ce passage, Adrienne se réfère au *plaisir* que peut lui apporter une écoute attentive, voire active d'un morceau de musique. De même, le lecteur aussi doit déchiffrer le texte afin de participer à sa création, et c'est à partir de là, selon Iser, qu'il pourra commencer à tirer du plaisir de sa lecture :

> *The reader's enjoyment begins when he himself becomes productive, i.e., when the text allows him to bring his own faculties into play. There are, of course, limits to the reader's willingness to participate, and these will be exceeded if the text makes things too clear or, on the other hand, too obscure : boredom and overstrain represent two poles of tolerance, and in either case, the reader is likely to opt out of the game.* (Iser, 1978 : 108.)

Cette notion de plaisir rappelle certes Roland Barthes et son essai intitulé *Le plaisir du texte*. Si je mentionne Barthes ici et si j'y ai fait référence ailleurs dans cette étude, c'est parce que Barthes joue subrepticement un rôle dans le roman de Huston et de la lecture que j'en fais.

Le personnage de Bernald Thorer occupe un rôle central dans le récit non seulement parce qu'il est le conjoint de Liliane, témoin de son travail créatif et narrateur de la « variation » médiane, mais aussi et surtout parce qu'il représente l'axe où se rejoignent la création d'une œuvre par l'auteur/compositeur et celle du récepteur, c'est-à-dire le musicien/auditeur/lecteur. Étant écrivain, Bernald adopte une perspective particulière lorsqu'il commente le concert. En fait, il mêle un lexique linguistique et musical en employant des termes comme *phrases, sémantique, thème* (Huston, 1981 : 125).

L'ambiguïté est productrice de sens car, lorsqu'il parle de la musique, on peut supposer qu'il parle aussi d'écriture, et vice versa. Bernald évoque plusieurs questions clés quant au travail créatif de Liliane et des auditeurs, et par rapport aux parallèles entre la lecture et

l'interprétation d'un morceau de musique. Le nom peu commun de ce personnage constitue d'ailleurs une anagramme, à quelques lettres près, du nom Roland Barthes. La ressemblance linguistique entre ces deux noms, qu'elle soit voulue ou non, appuie, à mon sens, cette lecture du texte. Barthes apparaît d'ailleurs, selon Arroyas, dans la dédicace du roman de Huston : « Pour celui qui est mort comme un enfant », phrase qu'elle explique comme faisant référence à Barthes[7]. Il est également pertinent — mais peut-être contradictoire, puisque de tels détails à propos de l'auteur sont sans importance, selon Barthes — de mentionner que Huston le considère comme ayant été son « vrai maître » : « Cet homme à la fois fin et désabusé m'a appris à lire — des textes, mais aussi le monde comme texte ; à porter une attention maniaque aux mots et à leurs messages sous-jacents [...] Si j'ai eu un vrai maître, c'était celui-là, qui avait renoncé à toute forme de maîtrise » (Jouanny, 2000 : 37). Rappelons par ailleurs que, parmi ses nombreux domaines de réflexion, Barthes a accordé une certaine importance à la musique. Il penche, lui aussi, du côté d'une écoute active :

> En second lieu, les rôles impliqués par l'acte d'écoute n'ont plus la même fixité qu'autrefois; il n'y a plus d'un côté celui qui parle, se livre, avoue, et de l'autre celui qui écoute, se tait, juge et sanctionne; cela ne veut pas dire que l'analyste, par exemple, parle autant que son patient; c'est que, comme on l'a dit, son écoute est active, elle assume de prendre sa place dans le jeu du désir, dont tout le langage est le théâtre : il faut le répéter, l'écoute parle. (Barthes, 1982 : 229.)

En outre, lorsque Barthes glose sur le « plaisir du texte », il est question avant tout du lecteur. Qu'un texte soit un texte de jouissance ou de plaisir dépend en partie du texte, certes, mais ni l'un ni l'autre ne peut être actualisé sans le lecteur. Comme je l'ai signalé au long de ma discussion, plusieurs éléments du texte font allusion à des notions barthésiennes, particulièrement en ce qui a trait à la textualité, à la lecture et au rôle primordial du lecteur. Ainsi, même si Huston n'avait jamais connu Barthes, il ne serait pas déplacé de suggérer que le personnage de Bernald est la clé pour établir le lien entre la musique et la littérature. Il me semble donc approprié de conclure, contrairement à Arroyas qui suggère que ce roman raconte « l'histoire d'un intellectuel célèbre qui avait cessé d'écrire, qui avait renoncé au jeu de la célébrité » (Arroyas, 1998 : 410), qu'il raconte en fait une histoire à propos de l'interprétation et de la réception d'œuvres d'art, musicales et littéraires[8].

Notes

1. Voir les ouvrages signalés à la fin de cette étude.
2. Escal (1990 : 9) écrit : « Certes, on sait le danger de ces rapprochements formels, que des titres "musicaux" invitent à faire irrésistiblement : Klaus Mann, *Symphonie pathétique*, Paul Celan, *Fugue de mort*, Robert Pinget, *Passacaille*, Alejo Carpentier, *Concert Baroque*... Il faut se méfier de titres trop prometteurs, où la précision apparente du terme employé peut faire illusion. »
3. C'est moi qui souligne dans ce passage, d'abord pour attirer l'attention sur la contribution de l'interprète dans la performance d'une œuvre musicale, mais aussi pour souligner les distinctions à faire entre les termes *interpréter* en français et *to interpret* en anglais. Si, en français, le mot signifie à la fois jouer un morceau de musique *et* l'acte qui consiste en la compréhension, la réception ou l'appropriation d'un morceau de musique ou d'un texte par un musicien ou un lecteur, en anglais, le terme est employé de manière plus restreinte ne comprenant que le second sens. L'ambiguïté terminologique en français souligne justement le rapprochement que je fais dans cette étude entre l'interprétation musicale (aux deux sens) et l'interprétation littéraire.
4. Dans le livret qui accompagne un de ses disques où il interprète les *Variations Goldberg*, Glenn Gould a indiqué que Bach a en fait laissé beaucoup de liberté aux interprètes, ne donnant que très peu d'instructions quant au rythme et au tempo à employer pour jouer ce morceau. Voir le site <www.rjgeib.com/music/Top-Ten/gould.html>.
5. Il est important de souligner que si les pages du texte coïncident avec la progression du concert fictif, cela ne s'applique pas en ce qui a trait au temps de la lecture « réelle » du lecteur. Le lecteur mettra sans doute plus de temps à lire le livre qu'à écouter les *Variations Goldberg*. Voir à ce sujet les propos de Genette (1972 : 122-123).
6. Il est intéressant de noter qu'un personnage dans le roman qui est écrivain souhaite que ses livres soient lus à haute voix par des gens qui s'aiment (Huston, 1981 : 95-96).
7. Dans son article, Arroyas (1998 : 410) affirme que le roman de Huston est dédié à Barthes malgré le fait que le nom de Barthes est complètement absent de cette dédicace.
8. Je tiens à remercier Mme Erika Friesen pour son apport précieux à mes réflexions sur la littérature et la musique.

Bibliographie

Arroyas, Frédérique (1998). « Spéculations musico-littéraires : lecture et comparaison interartielle », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée*, septembre-décembre, p. 400-427.

Barthes, Roland (1973). *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.

Barthes, Roland (1982). « Écoute », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil.

Brown, Calvin S (1970). « The Relations Between Music and Literature as a Field of Study », *Comparative Literature*, vol. 22, n° 2, p. 97-107.

Brown, Calvin S. (1978) « Theme and Variations as a Literary Form », *Yearbook of Comparative and General Literature*, vol. 27, p. 35-43.

Cook, Nicolas (1990). *Music, Imagination, and Culture*, Oxford, Clarendon Press.

Escal, Françoise (1990). *Contrepoints : musique et littérature*, Paris, Klincksieck.

Genette, Gérard (1972). *Figures III*, Paris, Seuil.

Huston, Nancy (1981). *Les Variations Goldberg*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel ».

Iser, Wolfgang (1978). *The Act of Reading*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Jouanny, Robert (2000). *Singularités francophones ou choisir d'écrire en français*, Paris, PUF.

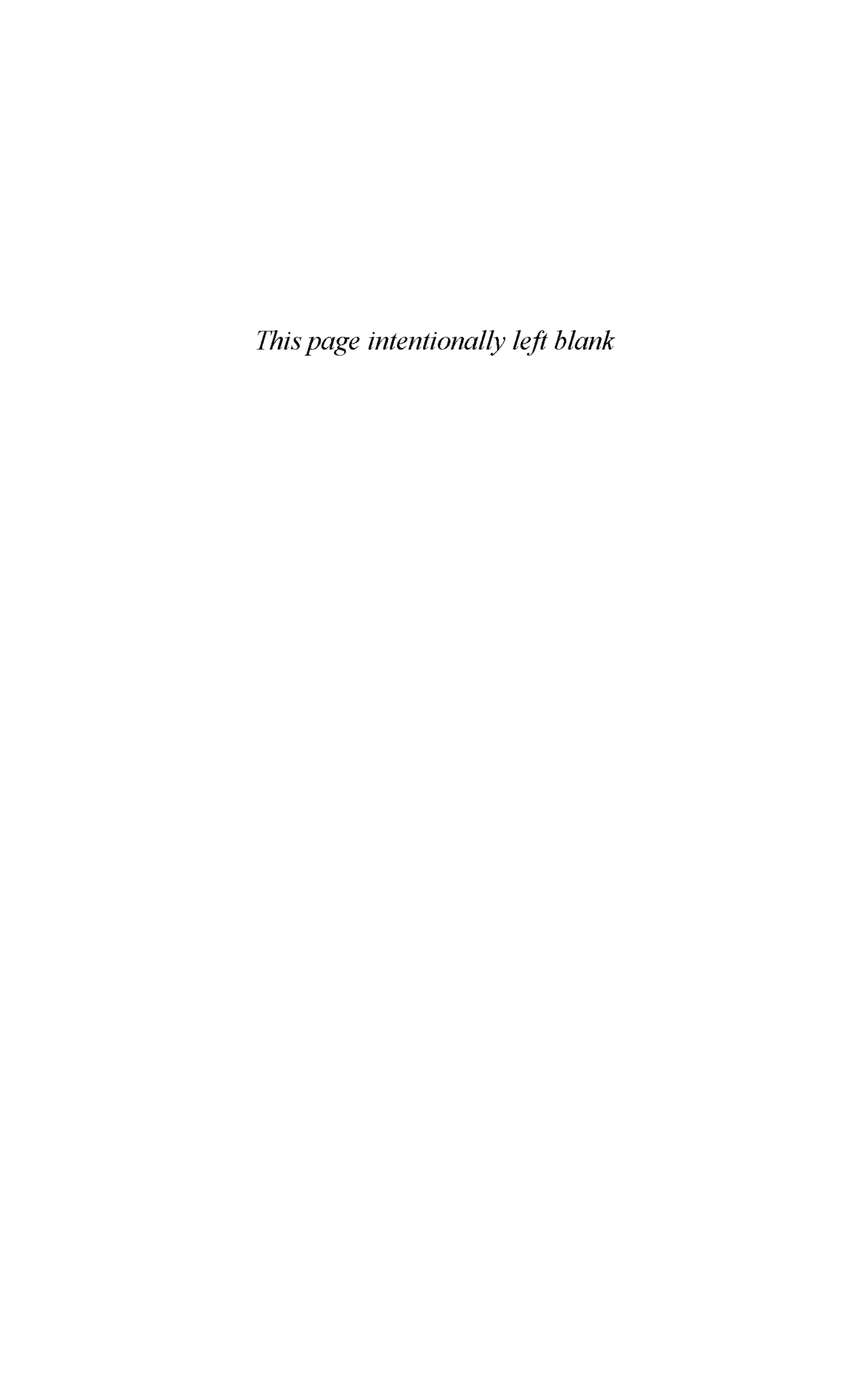
Neubauer, John (1992). « Music and Literature : The Institutional Dimensions », dans Steven Paul Scher (dir.), *Music and Text : Critical Enquiries*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 3-20.

Scher, Steven Paul (1970). « Notes Toward a Theory of Verbal Music », *Comparative Literature*, vol. 22, n° 2, p. 147-156.

Scher, Steven Paul (1972). « How Meaningful Is 'Musical' in Literary Criticism? », *Yearbook of Comparative and General Literature*, vol. 21, p. 52-56.

Scher, Steven Paul (1982). « Literature and Music », dans Joseph Garibaldi et Jean-Pierre Barricelli (dir.), *Interrelations of Literature*, New York, MLA, 1982, p. 225-250.

Wall, Anthony (1984). « Apprendre à écouter : le problème des métaphores musicales dans la critique bakhtinienne », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, p. 65-75.



This page intentionally left blank

L'expression contrapuntique : la fugue prodigieuse de Nancy Huston

David A. Powell

L'ŒUVRE de Nancy Huston foisonne en références et métaphores musicales. Ses récits constituent un tour de force magistral où, grâce à des renvois musicaux, l'on peut voir s'enchevêtrer de nombreux fils narratifs. Avec chaque nouveau texte, elle fait comprendre d'une façon pénétrante et en variant constamment son expression musico-littéraire la complexité de cette polyvalence et de cette polyphonie métaphorique. Dans la méta-expression typique de Huston, il s'agit le plus souvent de la vie d'une musicienne : je pense surtout à Liliane dans *Les Variations Goldberg,* mais aussi à Marthe, la mère des jumeaux dans *Instruments des ténèbres* ainsi qu'à la mère de la narratrice, et puis à Saffie dans *L'empreinte de l'ange,* même si sa musique à elle, folklorique et nostalgique, contraste avec la musique classique et professionnelle de son mari.

Dans *Prodige,* une fille, sa mère et sa grand-mère sont toutes trois musiciennes, mais Maya[1], la fille et le prodige éponyme, pose un problème particulier pour sa mère. Ce roman est l'histoire de la naissance difficile d'une enfant vouée par la volonté de sa mère à une vie musicale. Les multiples voix qui peuplent le récit présentent des contradictions[2], souvent mêlées d'allusions musicales, ce qui nous incite à penser à la technique de la fugue. L'entrelacement des chants de divers personnages, et parfois même des multiples voix incorporées en un seul personnage, crée un contrepoint propre à engendrer une cacophonie harmonieuse. Je me sers à bon escient de cet oxymoron pour souligner la contradiction inhérente de la fugue qui caractérise aussi le récit de *Prodige.* L'esprit de la fugue parcourt le roman. Les nombreuses références à la fugue en général et aux fugues précises demandent que l'on s'y arrête quelque peu.

La fugue se compose de plusieurs voix qui arrivent tour à tour, les unes répondant aux autres, de sorte que de voix disparates elles s'entremêlent pour composer un ensemble uni. La trame narrative de *Prodige* imite cette technique, sans toutefois la singer d'une façon étroite. Les épisodes du roman présentent les différents personnages qui racontent tour à tour des bribes de l'intrigue. On a déjà pu remarquer cette technique dans *Les Variations Goldberg* et d'une façon légèrement différente dans *Instruments des ténèbres*[3]. Ces éléments, personnages et thèmes, fonctionnent ensemble mais pas tout à fait de concert, car ils déploient des tensions contradictoires dont se nourrit la fugue narrative. La résolution que souhaite le lecteur ne parvient qu'avec la destruction de ces points[4]. Tous ces développements forment la trame de la vie, dans toute sa chaleur et toute son humanité. Tout doit renaître, tout doit se renouveler et renouveler tout ce qu'il touche; rien n'est jamais ce qu'il a été. Il n'y a que des contradictions, qui savent toutefois s'harmoniser. C'est finalement grâce à la technique de destruction que la renaissance des composants fait progresser le récit[5].

Je me propose de traiter dans *Prodige* de la fugue comme procédé de narration, du silence qui interrompt et en même temps aiguillonne la musique, et de la jalousie qui sous-tend l'intrigue et la narration. Huston fournit bien des éléments pour encourager cette variété critique; le genre littéraire du texte est annoncé sur la couverture : « Prodige — Polyphonie », où « polyphonie » se trouve à l'endroit où l'on s'attendrait à retrouver « roman » ou « récit ». Ainsi, un terme musical étroitement associé à la fugue est-il utilisé pour désigner la forme aussi bien que le fond du texte. Une technique musicale indique ainsi au lecteur la technique narrative à discerner. Le lien entre la musique et la littérature ne saurait mieux s'annoncer.

Prodige commence par un épisode mettant en scène Sofia, la grand-mère de Maya. S'ensuit une narration de la mère Lara, car l'histoire de Maya est aussi celle de sa maman, et un peu aussi celle de sa grand-mère. Tout se tient par un point focal : la musique, qui dans ce roman s'avère harmonieuse et organique. Elle s'annonce dès la première page du texte : « Toujours cette fugue de l'opus 106, d'une difficulté diabolique[6] » (Huston, 1999 : 7). L'insistance sur l'éternité de la fugue en général, ou peut-être sur la répétition ardue de celle-ci en particulier, introduit la continuité que le lecteur va bientôt constater chez les trois générations de musiciennes. Le côté diabolique de la musique, qui rappelle la part du diable dans *Instruments des ténèbres*[7], se rapporte plutôt aux angoisses de Lara qu'à la musique elle-même. En fait, ce sont trois

musiciennes, trois pianistes, qui vivent ensemble avec leurs trois pianos. Les personnages du roman ne sont pas nombreux; à part ces trois femmes, il y a Robert, le mari qui devient l'ex-mari de Lara; Lucien, le nouveau voisin qui fabrique des vitraux; et son neveu Benjamin, qui étale une grande connaissance en entomologie. Enfin, il y a Alexis, l'étudiant de piano de Lara, qui n'apparaît qu'épisodiquement pour nous rappeler le métier principal de Lara. Pendant que chaque personnage relate les événements de son point de vue, le lecteur gère toutes ces voix en même temps, prévoyant une unité finale, unité fuguée.

Si la musique dans *Prodige* s'entrelace avec la narration, celle-ci se dissout dans une chronologie éclatée. Le roman s'ouvre sur la naissance prématurée de Maya et se termine au moment où elle sort de l'hôpital deux ou trois mois plus tard. Or la quasi-totalité de l'intrigue se déroule sur une période de quelques semaines d'été, lorsque Maya a dix ans. Tout comme le compositeur d'une fugue rappelle constamment le sujet musical à l'auditeur, le narrateur de *Prodige* ramène le lecteur au cadre narratif en répétant la narration de l'avenir de Maya par Lara pendant que la nouveau-née est encore en couveuse. Voici Lara qui essaie de fortifier sa fille en lui racontant sa vie future, lui prédisant — prescrivant presque — comment elle deviendra une grande musicienne :

> C'est moi qui te formerai dans un premier temps — mais gentiment, gentiment, ce n'est qu'un jeu, ce n'est que le bonheur, je t'apprendrai tout ce que je sais et tout ce que je ne sais pas au sujet de la musique, les quatre-vingt-huit notes du clavier et puis les cent millions de constellations dans l'univers, chaque note une étoile et toi aussi, étoile ma petite étoile, et tu *joueras*, n'est-ce pas ? Toi tu *joueras*, tu sauras ce que jouer veut dire — oui, comme un enfant, comme un jeu, comme la chose la plus simple et la plus naturelle du monde, tu seras une vraie musicienne Maya parce que voilà, je te donnerai cela, j'ai le pouvoir de tout te donner, vie, musique, rire, joie, soleil, pluie… (*Ibid.* : 31.)

Lara se projette dans sa fille en même temps qu'elle revit son propre passé en essayant de le transformer[8]. Tout en entreprenant de se métamorphoser, Lara couve sa jalousie contre sa mère qui deviendra ensuite une jalousie de la mère contre sa fille, toujours autour du sujet de la musique. Lara se rappelle comment sa propre mère l'envoyait à l'autre

bout de la maison, lui jouait une note au piano en attendant que Lara l'identifie. Si elle pouvait la deviner, elle pouvait avancer d'un pas; sinon, elle devait reculer. « Je mettais *une heure* parfois à arriver jusqu'à ma mère, jusqu'au piano où elle se tenait! » (*ibid.* : 30-31). L'éloignement que Lara ressent à l'égard de sa mère et, par métonymie, son éloignement du piano, et donc de la musique, vont se métamorphoser en jalousie lorsque Maya démontre qu'elle a bien appris et même dépassé tout ce que Lara savait sur la musique, c'est-à-dire que la musique lui vienne « tout naturellement, tout gentiment ».

Plus loin dans le texte, une belle métaphore filée positionne la grand-mère dans un échange musico-narratif avec sa petite fille : le soir, la grand-mère raconte des histoires à sa petite fille si celle-ci lui joue un morceau au piano. Cet échange de plus-value, où les deux composantes rivalisent et augmentent la mise, met en scène des commentaires sur la musique et sur la vie et, surtout, sur la valeur de l'une et de l'autre. Lara observe ce jeu d'échanges, auquel elle ne participe pas : « Chaque soir après le repas, babouchka montera dans ta chambre pour que tu lui joues quelque chose; en échange, elle te racontera une histoire ayant un lien avec ce que tu viens de jouer. Je rangerai la cuisine pendant ce temps en vous écoutant de loin [...] le piano, puis les voix » (*ibid.* : 68). Ce passage symbolise non seulement le libre échange musico-narratif que l'on reconnaît comme caractéristique des romans de Huston, mais on constate aussi que ce troc saute une génération, ce qui excite la jalousie de Lara. Et je dois signaler l'emploi du futur dans cette citation, encore un exemple de Lara racontant la vie future de Maya, toujours en couveuse.

Le rapport entre la musique et l'écriture, procédé propre à Huston, s'insère aussi dans le mélange de musique et de narration. Le narrateur nous parle de l'écriture musicale en tant que griffonnage, non seulement en ce qui concerne la partition écrite et les métaphores qui en découlent, mais aussi les traces de l'interprète qui la barbouille. Se plaignant de la difficulté de la fameuse fugue de Beethoven, Lara introduit l'élément derridien de la trace : « J'arrête. J'inscris férocement des doigtés sur la partition avec un crayon noir, tout en sachant que je ne m'y tiendrai pas, que je les transgresserai à la première occasion » (*ibid.* : 8). Non seulement s'imagine-t-on les notes écrites en noir sur une page blanche, espèce d'écriture codée qui est censé *signifier* la musique, mais Lara superpose par-dessus ces notes ses propres gribouillages pour mieux déchiffrer la partition — et le lecteur n'ignore pas qu'on appelle « notes » ces signes qui ont pour but de rappeler

quelque chose. Tout ceci donne un triple entassement de codes, dont deux *signifient* la musique en général, l'interprétation et l'exécution de cette musique en particulier, tandis que le code littéraire se donne la tâche de représenter les deux autres en paroles. La distance entre les doigts de la pianiste et les doigtés écrits, entre les doigtés écrits et ceux qu'elle fera, entre les doigtés écrits et les notes écrites, entre les notes écrites et celles entendues, entre les notes entendues et la musique — cet enchevêtrement confus mais en même temps cohérent cristallise la métaphore de la fugue, la rendant à la fois complexe et concrète tout en insistant sur la friabilité de la musique et davantage sur la friabilité de sa représentation littéraire. Ainsi les relations entre les personnages sont-elles reproduites dans toute leur complexité et dans toute leur contemporanéité. Et les parties de l'intrigue s'empilent comme les voix d'une fugue[9].

Un autre passage qui nous éclaire sur la relation entre la musique et l'écriture m'intéresse particulièrement en raison de l'intertextualité certaine entre ce texte et le roman de George Sand[10]. Ne se croyant plus utile à personne et se rendant compte qu'elle n'est pas la musicienne qu'elle aurait souhaité être, Lara fuit — et ici je dévoile mon jeu par mon double usage du mot « fugue », mais j'y reviendrai plus loin dans mon propos —, elle fuit émotionnellement mais aussi physiquement, et un après-midi elle se trouve dans une chambre d'hôtel où elle s'est tapie seulement pour échapper à une vie qu'elle ne supporte plus.

> Je fume, et une cendre tombe sur le drap. Elle fait un petit trou noir en s'éteignant, comme le trou que laisse une balle dans le front d'un homme assassiné. Je prends ma cigarette et je fais un autre trou exprès, pour que le premier ne se sente pas seul. Plein de petits trous qui dansent. Ou des notes qui chantent... mais ça commence à être désordonné, les notes s'égaillent de haut en bas de la portée, et même en dehors — en dehors du lit, de la chambre, du monde. Je les entends. Chacune a son mot à dire mais ça ne fait pas sens. Regarde, regarde, *la, do, fa, si* bémol, c'est affreux, elles sont partout les notes, elles s'éparpillent au hasard à travers le cosmos, je n'ai pas voulu ça. (*Ibid.* : 135-136.)

Parmi les nombreuses relations musico-narratives dans cette citation, je ne retiens que le lien entre le trou noir et la note écrite. Le trou noir dans le drap blanc résulte d'une brûlure de cigarette. La destruc-

tion impliquée par cet acte se manifeste d'autant plus dans la suite des pensées de Lara, qui s'imagine une balle pénétrant dans la tête d'un homme. Puis elle répète le geste plusieurs fois; c'est à ce moment qu'elle voit et entend des notes. Les notes, donc, seraient des brûlures qui dansent sur la partition — image visuelle qui se transforme immédiatement en image auditive. Les dommages dans l'image originale se transposent en un dérapage total qui s'étend de son moi jusqu'au cosmos. Les notes s'associent avec des mots — métaphore toute sandienne des qualités narratives de la musique[11]. Mais qui plus est, la musique qu'elle entend est tout à fait discordante. L'accord qu'elle perçoit — le premier renversement de la tonique de fa majeur avec un si bémol, c'est-à-dire la neuvième qui donne une dissonance inquiétante et non résolue — symbolise le contrôle qu'elle a perdu sur sa vie, tout comme la grande fugue de Beethoven qu'elle n'arrivait pas à maîtriser. Seulement, désormais, elle n'a plus aucun espoir.

Lorsque Maya répète la *Ballade n° 2* de Chopin à sa façon, contrairement à la manière qu'exigeait Lara, Sofia soutient que c'est devenu « un vrai champ de bataille » (*ibid.* : 90). Sofia interroge sa fille à ce sujet : « "Ma dotchenka [...] Tu ne vas pas être jalouse de ta propre fille, j'espère?" Larissa continue de fumer en silence. Elle fixe la table. Enfin, sans lever les yeux vers moi, elle dit d'une voix ferme, froide : "Jamais je ne serai jalouse de ma fille" » (*ibid.* : 94). Et un peu plus loin dans une scène singulièrement révélatrice, Maya et Lara jouent pour des invités du piano à quatre mains. Lara dit qu'elle a trop bu, qu'elle n'y arriverait pas, mais Maya suggère que sa mère joue la deuxième partie. Voyons comment Sofia décrit cette scène, narration où l'on constate facilement l'entassement des voix typiques de la fugue :

> « Oh ! fait Larissa, prenant sur elle, si ce n'est que le *Secondo*, je devrais bien pouvoir y arriver quand même... »
>
> Non ma fille. N'y va pas. Laisse faire. Laisse se terminer cette soirée dans la gaieté, la convivialité simple et bête. Ne te force pas à affronter tes démons. N'y va pas. C'est pas la peine...
>
> Mais elle y va. Comme à l'abattage. D'un pas lourd. Je sais ce qu'elle est en train de penser, ma fille. *Le problème,* se dit-elle, *c'est que la musique avance, et que moi je ne veux pas avancer. Je la joue mais je ne veux pas aller avec elle : j'ai envie de la retenir, la garder pour moi, la serrer contre moi, la transformer en boule dure et me cramponner autour, me bâillonner avec.* (*Ibid.* : 102-103 ; italiques dans le texte.)

À plusieurs reprises Lara demande : « *Où est la musique*[12] *?* » Elle est frustrée de ne pouvoir maîtriser ni le piano ni la musique, métonymie qui se retrouve non seulement dans la métaphore centrale du roman mais aussi dans la trame narrative : « je [ne] suis [...] pas dans la musique mais dans l'effort, tant d'années d'efforts, répéter répéter répéter répéter [...] me sachant dotée de *beaucoup de talent* [...] Alors que ce dont il s'agit, c'est la joie! Cette proie. À jamais hors de ma portée » (*ibid.* : 106-107). Et l'on apprécie le double sens du mot « portée » ainsi que la répétition ironique du verbe « répéter ». Tout le récit est une manifestation de sa frustration de ne pouvoir enlever ce qui lui obscurcit la musique, de ne pouvoir trouver ce qu'est la musique, à la grande différence de sa mère et de sa fille. Elle finit par s'avouer à elle-même la jalousie qu'elle ressent à l'égard de sa fille :

> Je ne supporte plus de l'entendre! Cinq, six, sept heures par jour, la musique jaillit d'elle — cascade limpide et lumineuse, infiniment renouvelée... D'où vient toute cette eau claire, mon Dieu, toutes ces notes claires? Cela ne s'arrêtera-t-il jamais? Si je lui promets dix mille macarons, des kilos de chocolats, des litres de limonade, ne cessera-t-elle enfin de jouer? ne s'interrompra-t-elle, au moins le temps que je reprenne mon souffle? (*Ibid.* : 112.)

Quand Maya finira de répéter la *Ballade* de Chopin, Lara poussera un soupir, tout en fumant[13]. C'est le silence qui l'attire maintenant et qui, pour elle, a remplacé la musique. En fait, la musique est devenue silence, comme dans l'avant-dernière citation : « *j'ai envie de* [...] *me bâillonner avec* ». Le rapport entre le silence et la musique reste un élément important pour Huston. Nous le constatons dans plusieurs autres romans qu'elle a écrits, mais il ressort ici d'une manière encore plus explicite. À propos de la *Fugue en ut mineur* du *Clavier bien tempéré* de Bach, Sofia dit : « Je ferme les yeux et me laisse glisser dans la musique comme dans un bon bain chaud. Oui. Oui, ma vnoutchenka, tu y es. Ses silences se tendent les uns vers les autres, parmi les notes perlées » (*ibid.* : 69). Ainsi le silence s'insère-t-il entre les notes ou, dit autrement, les notes ne se distinguent les unes des autres que grâce aux silences qui les séparent. Il faut écouter le silence. De plus, l'expression « notes perlées » ne représente pas seulement l'éloge d'une musique bien exécutée, mais aussi elle intensifie le détachement clair et net des notes, mettant de nouveau l'accent sur le silence.

Tout semble éclater quand Maya réussit dans son audition avec le célèbre professeur de piano Dianescu, qui l'admet contre son habitude comme étudiante. Bien plus nerveuse que sa fille avant l'audition, Lara pense à Maya : « [C]e don de la musique comme jeu, oui tu auras le *don* de la musique mon amour, tout ce qui te tombe sous les mains sera transformé en joie de vivre » (*ibid.* : 54). L'usage du futur marque ici un retour momentané aux épisodes de l'hôpital. Elle continue : « Tu vivras dans la musique, ce sera ton aire naturelle[14], tu joueras comme tu respires [...] cette chose sublime qui est ton origine et ta maison » (*ibid.* : 55). Cette fois, l'usage du futur laisse déjà prévoir la réussite de l'audition. Plus symptomatique encore est l'analogie de la musique à la vie, typique chez Huston, mais, et ceci est plus significatif encore, la musique est donnée comme origine et maison[15], tout le contraire de la musique de Lara, difficile et étrangère, symbole même de la mort.

Mais la fugue, c'est aussi la fuite, et c'est ici que j'en viens à ma conclusion. Dans une fugue, la première voix fuit au moment où la réponse arrive, ou bien les deux voix s'entrecoupent se fuyant l'une l'autre. Les personnages de *Prodige* fuient aussi : le père fuit quand il comprend que Lara et Maya ont formé un couple étroit où il n'a plus sa place. La grand-mère fuit quand elle meurt. Mais c'est surtout la fugue de Lara qui occupe une place importante dans le récit de sa fille. Le jour où Lara décide qu'elle ne peut plus respirer, qu'elle a besoin d'être seule, de dormir, elle s'éloigne. Après l'avoir retrouvée dans la chambre d'hôtel, on l'amène à l'hôpital, d'où elle rentre muette, et c'est Maya qui s'occupe d'elle à partir de ce moment :

> Tu es moi, tu es ma mère, quoi que tu fasses je te laisserai pas tomber. Ne parle pas, si tu veux. Prends ton temps. Il me fait pas peur le silence, c'est toi qui m'as appris comme il peut être beau, et comme la musique en a besoin. Tu es la musique, ma mamotchka, alors c'est normal que tu aies besoin de silence. Prends-en, autant que tu veux. [...] Je t'écoute, maman, tu sais? même si tu penses ne pas parler, je t'écoute très fort. Les vrais musiciens savent déchiffrer le silence, c'est toi qui me l'as appris. Tu m'as appris *tout ce que je sais et tout ce que je ne sais pas au sujet de la musique, les quatre-vingt-huit notes du clavier et puis les cent millions de constellations dans l'univers chaque note une étoile et toi aussi, étoile ma petite étoile,* j'ai besoin de toi, ma mamotchka. (*Ibid.* : 163, 166.)

Mais Lara avait déjà fui depuis longtemps : depuis le moment où elle comprend qu'elle ne sera jamais la musicienne qu'est Maya, elle ne donne plus de récitals, plus de leçons de piano, elle ne raconte plus d'histoires. Ne se sentant plus utile, elle s'enfuit dans le silence.

On remarque ici la reprise — une ritournelle, pourrait-on dire — d'un passage déjà cité : « *apprendre tout ce que je sais et tout ce que je ne sais pas au sujet de la musique* ». La répétition renforce la complexité du thème, et ceci surtout parce que, cette fois, c'est Maya et non Lara qui le reprend. Deux modifications subtiles rendent la répétition organique : d'abord le changement du sujet grammatical, du « tout ce que *je* sais » de Lara au « tout ce que *tu* sais » de Maya, ce qui rétablit le sens original. Seulement, cette fois, la connaissance est transmise de fille en mère et prononcée par celle qui a encore l'usage de la parole — dans tous les sens. La deuxième modification porte sur le temps de la phrase, changement du futur au passé, signifiant non seulement le progrès chronologique du récit mais aussi la fin des espoirs de Lara. La répétition gagne en signification et en force tant par les changements que par l'accumulation des nuances dont les paroles sont teintées. Ainsi fonctionne-t-elle comme le retour des thèmes dans une fugue, parfois dans la même voix, parfois dans une autre.

Ainsi, du silence naît la musique et, après la musique, nous retrouvons à nouveau le silence. Le silence règle les composants d'un morceau de musique ainsi que les éléments d'un récit. Les récits divers dont se constitue un roman se tiennent ensemble par des liens narratifs, mais le blanc, le silence est un élément que l'on ne doit pas négliger. La fugue est donc un récit où les diverses parties s'énoncent et se répondent sur des tonalités différentes mais relatives, avec des variantes de rythme et de tempo, pour se dénouer dans le silence. Le contrepoint de plusieurs voix confond et éclaircit à la fois. Le récit dans *Prodige* se constitue également de diverses voix entrelacées, qui se répondent à travers les changements de ton et de rythme.

Je termine sur une confession, et ce sans regret, qui concerne le choix du sous-titre, soit « la fugue prodigieuse de Nancy Huston », qui peut paraître ambigu. Par cette formulation, je me réfère manifestement d'abord à l'exploitation de la technique de la fugue dans le roman que Huston a pu appeler *Prodige* et je joue aussi sur la prodigalité de l'auteure. Pourtant, ce sous-titre risque de laisser suggérer que Huston a narrativement « filé à l'anglaise » — suggestion qui ne peut être retenue en raison de la cohérence de son roman. Au risque d'avoir l'air désinvolte, je dirai simplement que la romancière nous

offre dans *Prodige* une belle fiction pour que nous nous esquivions nous-mêmes dans un monde musicalement mystérieux. Et, du fait, la fugue n'en est que plus belle.

Notes

1. Maya, il faut lire : mai, le premier mai, la révolution russe. Elle n'a pas de nom à sa naissance (Huston, 1999 : 22), et le nom de Maya est donné par Lara sans que celle-ci ait consulté Robert (*ibid.* : 26). Que l'on n'oublie pas non plus le titre du deuxième roman de Huston, *Histoire d'Omaya*.
2. Il existe une série de contradictions apparentes, autant dans le caractère des personnages que dans les thèmes, donnant forme au roman : mère et fille; fille et grand-mère; homme et femme; professeure de musique et musicienne professionnelle; beaux-arts et sciences; culture russe et culture française; rêve et réalité; musique et silence.
3. Voir mon article « Dimensions narratives et temporelles du jeu musical dans trois romans de Nancy Huston » dans *Francophonies d'Amérique*, nº 11, p. 49-64.
4. Voici quelques exemples de destruction narrative dans *Prodige* : la fille prématurée survit seulement si la mère s'anéantit; la mère devient autosuffisante seulement quand la grand-mère meurt; la musique détruit le silence en même temps que le silence tue la musique; le foyer musical et féminin ne fleurit que s'il y a divorce — tout comme les larves du petit voisin Benjamin ne deviennent de beaux papillons que grâce à la destruction de leur cocon.
5. C'est la technique de la fugue plutôt que la forme elle-même qui est au centre du procédé narratif de Huston dans ce roman. Roger Bullivant (1980 : 9-10) explique que dans la fugue il s'agit plutôt d'une technique que d'une forme. Si l'on devait parler d'une forme musicale dans *Prodige*, ce serait plutôt un rondeau.
6. Dans cette citation, il s'agit de la fugue dans la sonate, en si bémol, nº 29 de Beethoven, la *Hammerklavier*. Il est intéressant de noter que Huston a choisi comme exemple Beethoven et non Bach, compositeur de *L'Art de la fugue* et référence éminente en cette matière. Mais elle s'est déjà référée à Bach dans son premier roman, *Les Variations Goldberg*, et puis l'exemple de Beethoven suggère mieux l'aspect émotionnel et romantique qui va s'opérer contre la rigidité de la forme classique. Toutefois, Bach fera une entrée plus loin dans le récit.
7. Voir encore mon article « Dimensions narratives », surtout p. 54-58.

8. On constate la même technique de mélanger le passé avec le présent et le futur à travers la musique dans *Instruments des ténèbres.*
9. L'on constate également la détermination avec laquelle Lara se voue à l'échec, commentaire psychologique qui explique en partie sa jalousie.
10. Il s'agit de *Consuelo* et de sa suite, *La Comtesse de Rudolstadt* (1842-1844). Voir le chapitre XV de Sand (1983a : 146) : « Pour écrire la musique, elle se servit d'abord d'une épingle, au moyen de laquelle elle piquait les notes dans les interlignes, puis de petits éclats de bois enlevés à ses meubles, qu'elle faisait ensuite noircir contre le poêle, au moment où il était le plus ardent. Mais comme ces procédés prenaient du temps, et qu'elle avait une très petite provision de papier réglé, elle reconnut qu'il valait mieux exercer encore la robuste mémoire dont elle était douée. »
11. Voir le deuxième chapitre de mon ouvrage *While the Music Lasts...*
12. Toujours en italiques dans le texte. Voir les pages 96-97, 106, 108-109 ; cette dernière fois c'est Sofia qui le dit, mais elle lit dans la pensée de Lara.
13. Respirer signifie aussi pour Lara la préparation à l'accouchement (Huston, 1999 : 9) ; cependant, la naissance prématurée de Maya exigea une césarienne.
14. L'homophonie avec « air naturel », aux résonances musicales, n'est pas perdue pour le lecteur.
15. On pense à deux endroits dans le texte où le piano est présenté comme une habitation. Lara se rappelle quand elle était petite qu'elle se couchait sous le piano pendant que sa mère jouait, « c'était ma maison le piano, ma cabane tout en bois, et mamotchka jouait, elle jouait et tout autour de moi ça résonnait, ça vibrait... » (Huston, 1999 : 36). Plus loin, elle raconte qu'elle avait rêvé de sa mère morte dans un Pleyel demi-queue (*ibid.* : 77-78).

Bibliographie

Bullivant, Roger (1980). « Fugue », *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, New York, Macmillan, p. 9-10.

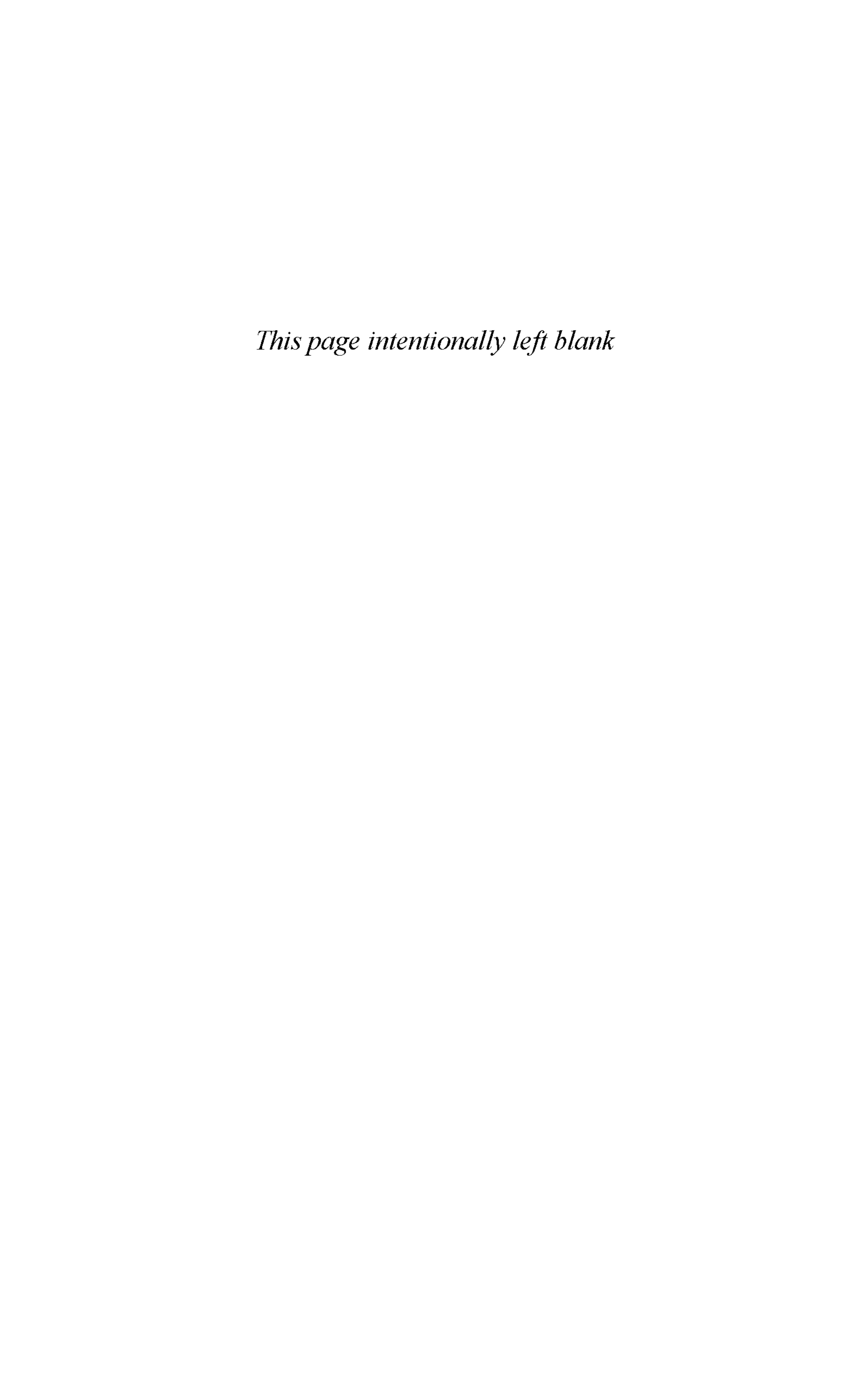
Huston, Nancy (1999). *Prodige*, Paris, Actes Sud.

Powell, David (2001). « Dimensions narratives et temporelles du jeu musical dans trois romans de Nancy Huston », *Francophonies d'Amérique*, n° 11, p. 49-64.

Powell, David (2001). *While the Music Lasts : The Representation of Music in the Works of George Sand*, Lewisburg (Penn.), Bucknell University Press.

Sand, George (1983a). *La Comtesse de Rudolstadt*, Meylan, Éditions de l'Aurore.

Sand, George (1983b). *Consuelo*, Meylan, Éditions de l'Aurore.



This page intentionally left blank

Cacophonie corporelle dans *Instruments of Darkness* de Nancy Huston

Patricia-Léa Paillot

> C'est à travers les mots, entre les mots qu'on voit et qu'on entend. Beckett parlait de « forer des trous » dans le langage pour voir ou entendre « ce qui est tapi derrière ». C'est de chaque écrivain qu'il faut dire : c'est un voyant, c'est un entendant, « mal vu mal dit », c'est un coloriste, un musicien. (Deleuze, 1993 : 9.)

À PROPOS DE NANCY HUSTON, musicienne et écrivaine, Roland Barthes (1953 : 145) pourrait nous inviter à chercher le degré zéro de son écriture ou à nous demander « par où commencer ». En d'autres termes, qui, de la musique ou des mots constitue le socle fondateur des textes de la romancière canadienne, car la récurrence ostentatoire de titres aux références musicales ne manque pas de susciter des interrogations. Lit-on, écoute-t-on Nancy Huston? Et qu'en est-il de *Instruments of Darkness*, publié en 1997, évocateur des *Leçons de ténèbres* de Couperin, baigné de la *Sonate de la résurrection* du musicien baroque Heinrich von Biber, à la lumière des paroles de Gilbert Durand (1992 : 402) : « c'est dans les interstices de la parole, de l'image littéraire, que vient se glisser, pour la compléter, la musicalité ».

Récit double, contrapuntique, récit écartelé entre deux itinéraires, d'« une disparité constituante » selon la formule de Deleuze (1969 : 302), récit à deux temps qui s'aimantent sans jamais vraiment se rencontrer, coulés dans le moule de la forme sonate et unis par cette musique qui se faufile, seul point d'intersection de la ligne serpentine de cette diégèse divisée : « *Her destiny is not* [...] *a straight line. It is a weirdly winding path, full of knots and arabesques* » (Huston, 1997 : 121). C'est le choix de l'estampille musicale qui sera la facture textuelle du roman dont la spécificité et l'originalité mêmes de Biber constituent

l'origine. En effet, il faut rappeler que ce compositeur et virtuose du violon a abondamment développé la technique de la *scordatura*, technique musicale qui consiste à modifier l'accord habituel d'une ou de plusieurs cordes d'un instrument et qui, de ce fait, va permettre d'élargir la gamme de sons et d'obtenir des combinaisons sonores plus variées et originales (ce dont se sont inspirés par ailleurs des compositeurs modernes comme Bartok ou Stravinsky). Nancy Huston renvoie surtout à la double signification italienne de *scordatura*, soit l'oubli et la dissonance. *Instruments of Darkness* est donc délibérément placé sous le signe de la dissonance puisque cette *scordatura* se retrouve dans le titre d'une partie du roman et conduit la narratrice à établir une relation directe avec la musique et à se qualifier elle-même de « *mistuned instrument* » (*ibid.* : 27). Nancy Huston transpose donc à l'écriture ce que Biber a innové en matière musicale et elle établit une corrélation — corps-relation — avec cette dissonance. Autre pièce musicale forte du roman, la *Sonate en sol mineur*, dite *Trille du Diable*, de Giuseppe Tartini, dont les grands intervalles sont à l'image des deux temps écartés du roman.

Au sujet du choix de la sonate, à Gilbert Durand qui précise que « la forme sonate n'est qu'un drame ramassé, et si le contraste est estompé dans cette forme par la cohérence rythmique et souvent tonale des thèmes, le drame réapparaît dans la juxtaposition des mouvements vifs et lents de la sonate même, héritière en cela de la suite classique » (Durand, 1992 : 403-405), la narratrice du roman répond en écho : « *Adult drama, awful, sickening, confusing* » (Huston, 1997 : 160)[1].

Et si à cela s'ajoutent des sons étirés jusqu'au bout de leurs limites, visions de souffrance et de déchirement, *Instruments of Darkness* donne la mesure d'un roman de fragilité dont la dissonance musicale va devenir thématique et se loger dans la notion de corps et d'écriture : « *Strings, pen, smile, heart — everything twisted* » (Huston, 1997 : 58). Tout au long du roman, cette dissonance génère donc un principe d'écriture issu de la « communauté des arts » (Deleuze, 1981 : 39), lequel donne la parole aux voix de l'intériorité à travers un « corps sonore » (Csepregi, 1999 : 105-115) pour enfin passer de la logique du sens à la logique de la sensation.

Nouvelle frontière, la musicalité détournée, réappropriée, fournit la clef du roman en articulant et désarticulant thèmes et personnages pour faire fonctionner les deux récits en synchronie : « *if I kill Hélène in my* Resurrection Sonata, *Stella might die* » (Huston, 1997 : 284).

La musique est donc la clef de voûte d'un système de correspondances qui efface les frontières entre temps, espaces, codes et

conventions littéraires comme la rupture des accords classiques de Biber; les modulations génèrent les mouvements du roman comme la stridence des sons se superpose à l'agonie de la mère en couches. Même si le roman abonde en références musicales baroques, il bascule aussi dans d'autres époques et formes musicales avec la même intensité : « *I'd at last be able to truly LIVE, revel in jazz, grovel in baroque* » (*ibid.* : 130). La gamme des compositeurs cités, Schubert (*ibid.* : 56), Purcell (*ibid.* : 30), Monteverdi (*ibid.* : 30), Tartini (*ibid.* : 107) jusqu'au jazz, étire le roman d'une conception classique à un ensemble plus contemporain avec l'utilisation de syncope comme autant de récits métaleptiques. À l'instar de Barnabé, « *changing registers, hornet, dormouse, boar* » (*ibid.* : 46), dont la voix devient celle d'une haute-contre (*ibid.* : 62), comme la *scordatura* capable de créer toutes sortes de sons et de cris, le roman élargit sa palette de tons.

Les termes de musicologie nourrissent également la division et la dérision où dissonance rythme avec discorde : les enfants sont « *a new cacophony* » (*ibid.* : 37), les premières failles du mariage « *the first false notes in their marriage* » (*ibid.* : 111), « *More and more false notes* » (*ibid.* : 113), l'adultère « *another false note* » (*ibid.* : 159) et la famille est « *her baroque-ensemble family* » (*ibid.* : 160).

Enfin, l'écriture tente de rendre la vibration, le grondement, et la typographie musicale se substitue à une écriture inadéquate pour transcrire le mouvement aérien ou la profondeur; les lettres reproduites comme les notes prolongées *ad libitum*, « *All we need do is close your eyes, take a deep breath, and uuuuuuuuuup the chimney we go — like witches — or dooooooooown the rabbit hole we slide — like Alice — or acroooooooooss the sky we sail* » (*ibid.* : 155) ou bien « *ooooh he feels soooooooooo siiiiiiiiiick* » (*ibid.* : 96), vont jusqu'à composer l'écriture graphique des silences. Comme une partition musicale à déchiffrer dans ses sons et ses signes, Nancy Huston sous-entend cette impossibilité du langage à retranscrire le silence sinon par des mots, dont elle souligne par ailleurs l'importance dans *The Goldberg Variations* (Huston, 1996 : 32-37) :

> « *What have you to say in your defence?* »
>
> [...]
>
> « *Is it true that you bewitched her son the simpleton, doing all you could to entice him into lechery and sin?* » (Huston, 1997 : 278.)

Par ailleurs, le roman utilise les silences comme porteurs d'intensité, d'acmé d'un bonheur que seule une absence de mots peut

réaliser; ce bonheur partagé de Barbe et de Barnabé se rencontrant pour la première fois s'accomplit dans un silence (*ibid.* : 47) où le langage est superflu, et la sérénité de Barnabé au prieuré s'épanouit dans le silence du lieu et des chants.

Enfin et surtout, la musique est le corollaire de l'imaginaire du corps. Les visions que Barnabé a de sa mère sont toutes associées à la musique qui les génère. Les chants s'immiscent dans une langue défaillante, « *whole passages of the* Resurrection Sonata *appear to me* [...] *but then evaporate before I can capture them in words* » (*ibid.* : 18) et ils servent de relais dans un univers où les personnages sont écartés des lignes directes, divisés, séparés même de leur propre corps où la brisure est toujours imminente. Cette division est encore plus prégnante dès lors qu'il s'agit de fausses couches et d'avortement : « *I came up here to write about the abortion and* [...] *got side-tracked* » (*ibid.* : 257). La linéarité et l'harmonie étant détruites, la musique contribue à démembrer et le « coup de foudre » (*ibid.* : 154) suggéré par Nancy Huston n'est que la vision platonicienne du coup de foudre qui divise à jamais et qui place l'individu dans une éternelle rupture, l'attente d'un éternel retour et la quête de sa partie manquante; tous les couples du roman, « qui dit deux ne fait que répéter Un (ou l'unité duelle) » (Blanchot, 1980 : 203), s'inscrivent dans cette logique de cassure irrémédiable, de Barbe et Barnabé, Nadia et son frère « *my lost twin brother* » (Huston, 1997 : 184), à Elisa et Ronald « *the interrupted concert* » (*ibid.* : 110), ou bien encore la narratrice et Barbe, deux versants d'un même personnage fusionné par une même sonate abolissant la temporalité. C'est le même coup de foudre — un vrai coup de tonnerre celui-là — qui va brutalement arracher la tête de Jeanne (*ibid.* : 101), séparant à jamais les deux amies et donnant une nouvelle impulsion de trajectoire divisée et déviée au roman.

L'incomplétude règne donc, l'oxymore musical domine : « *singing together in weird harmony* » (*ibid.* : 97), « *harmony into dissonance* » (*ibid.* : 314) et la profusion de fausses notes contamine également le corps : « *Now these notes were in all directions, proliferating across her desktop like a cancer of paper* » (*ibid.* : 294) produisant ainsi une cacophonie corporelle.

Car « *the aching dissonances of Heinrich Ignaz von Biber's* Mystery Sonatas » (*ibid.* : 155) s'incarnent dans la chair et, le corps crie ou soupire dans les ténèbres de l'obscurantisme médical du XVIIe siècle qui rejoint l'incapacité du XXe siècle dans sa recherche de prophylaxie et de thérapie où la musique est l'onguent de l'âme et le mot guérisseur de maux, « *her remedies as if they were poems* » (*ibid.* : 197). Et si, selon

Deleuze (1969 : 31), « le corps est langage parce qu'il est essentiellement "flexion" », dans *Instruments of Darkness,* cette flexion est torsion, contorsion, et le corps souffrant donne la réplique aux sons tourmentés où *La jeune fille et la mort* s'écoute en filigrane. Le corps des femmes est meurtri, mutilé, torturé, annexé par des corps étrangers, rongé par les maladies, infecté, où sperme et virus sont autant synonymes de mort. Les pathologies anciennes et modernes s'accumulent et se bousculent *ad nauseam,* typhoïde, variole, choléra (Huston, 1997 : 37), asthme (*ibid.* : 146), dysenterie (*ibid.* : 164), pneumonie (*ibid.* : 189), cohabitent avec le sida et soulignent l'intemporalité du corps souffrant et disloqué; les maladies de l'esprit qui déteignent sur le corps assurent également le lien avec le passé, les possessions maléfiques du XVIIe siècle se prolongeant dans les délires et névroses (*ibid.* : 105) du XXe siècle.

Le corps de *Instruments of Darkness* est avant tout instrumentalisé et désacralisé : autopsié (*ibid.* : 152), objet d'observation clinique, de châtiments corporels (*ibid.* : 33), de malédiction, d'interdiction, de possession, tiraillé entre deux pôles, incarnation de pureté ou de péché, enjeu sexuel, territoire désincarné, « *how many men have visited my body* » (*ibid.* : 13) ; le corps assujetti emprisonne une âme engoncée dans une chair parasite où l'art trouve difficilement sa place. Échapper à l'enfermement d'un corps statique passe donc par l'onirisme : « *our brains are our broomsticks* » (*ibid.* : 155) où la sorcellerie du roman qui se manifeste par toutes sortes de pratiques physiques et ésotériques permet également de plonger dans un autre corps.

Le roman développe là une esthétique de la contamination, de la décomposition et de la violence infligée au corps : les yeux de Barnabé, la cervelle de Jeanne sont mystérieusement arrachés. Dans le même temps, la soumission au corps détruit l'art. Elisa artiste meurt peu à peu, menacée par l'hystérie, ce trop-plein d'utérus, enfermée dans ses maternités successives et les contingences d'une quotidienneté incompatible avec l'exercice de son art qui la détourne de la musique; la vision angélique (*ibid.* : 83) qu'elle inspire à son futur mari cède la place à une épouse et à une mère avalée par ses enfants, dépossédée de son corps, accablée dans son incommunicabilité du plaisir de son art qui reste « *private and sacred* » (*ibid.* : 28) et dans son impossibilité de conjuguer l'art éternel et cette vie où « *everything is always fading, withering, dying, falling away* [...] » (*ibid.* : 51).

À l'inverse, les personnages dégagés des contraintes du corps touchent au sublime : Barnabé, pur esprit dont la cécité le rend encore plus perceptif et surtout plus auditif, parvient à communier avec les

visions de sa mère, et le sacrifice de son corps va permettre à Barbe de retrouver sa liberté. Quant à Nadia/Nada, un « *nothing* » qui est plutôt un « *no-body* », un corps vide, elle sait que sa créativité passe par la stérilité. Car, qu'elle soit menée à terme ou interrompue, la maternité est délétère et mortifère : la vie d'Elisa se rétrécit avec les enfants, et la mère de Barbe et de Barnabé meurt en couches.

La maternité et la créativité restent donc problématiques, ce que Linda Hutcheon (1998 : 117) appelle « *inevitably ambivalent functions for the female artist* » et cela est rapporté en substance dans le roman : « *how had she managed to coordinate kids and career?* » (Huston, 1997 : 52). Quant aux femmes du roman qui réussissent à conjuguer maternité et créativité, le résultat obtenu n'est pas vraiment idyllique :

> [...] *Moira who is frigid and crazy, she's a sculptor, a gifted cyclothymic artist, in and out of mental hospitals, countless electroshocks, two suicide attempts (one by wrist-slashing, the other by Valium and vodka), two children also (I don't know how that happened but I suppose that if the Virgin Mary can do it there's no reason Moira can't)* [...]. (*Ibid.* : 103.)

Instruments of Darkness montre cette difficulté et soutient la créatrice démiurge « *I am the namer* » (*ibid.* : 12), rivalisant avec un dieu vu comme un « *immoral serial killer* » (*ibid.* : 265), elle-même versée dans les maternités et l'avortement, pouvoir de vie ou de mort, obsédée par des visions d'infanticides, « *recurring images of women killing and eating children* » (*ibid.* : 208) et qui trouve dans l'écriture ce même pouvoir de destruction et de (re)création : « [...] *your books are destructive, too — of illusions* [...] *and creative of new scenes, new sentences, new characters* » (*ibid.* : 137) et plus loin « *spinning one tale after the other* [...] *a resurrection* » (*ibid.* : 159) en écho avec la sonate du même nom.

La fausse note reste donc le corps, dans son refus d'obéir et de se laisser dompter, « *it was just his goddam body that wouldn't obey* » (*ibid.* : 187), dans son aptitude à trahir, « *but another traitor was gradually driving her to distraction and despair* [...] *her own body* » (*ibid.* : 216), et dans son enracinement avec le temps et l'espace qui l'oppose à l'ubiquité de l'esprit, d'un esprit qui peut posséder d'autres corps, le roman abondant en sorcellerie de tous genres.

Dans ses différentes humeurs corporelles avec une âme chevillée au corps[2] — « on se fatigue d'être platonicien » [Gilbert Durand (1992 : 219) rapportant les propos d'Alain] —, *Instruments of Darkness* développe une contiguïté de territoire et une consanguinité entre écriture, musique et corps. Cette écriture découle du corps en ce qu'elle est

liée à la conception interrompue, et le roman est saturé de divers phénomènes de rupture et de divisions que la *scordatura* continue à imprégner, comme si elle était le prolongement musical de ces perles baroques, irrégulières, imparfaites, dissonantes[3]. « *Novels are so bloody linear* » (Huston, 1997 : 48), s'insurge la narratrice, et *Instruments of Darkness* suit la géométrie variable d'une discontinuité spatiale — les deux histoires se déroulant aux États-Unis et en France —, temporelle, « *take giant steps, ogre steps backward and forward in time* » (*ibid.* : 59), où le récit d'une année de journal de la narratrice correspond à toute la vie de Barbe, et finalement cosmique, où l'horizontalité et la verticalité se dédoublent en des mouvements d'ascension et de chute. *Instruments of Darkness* s'élève contre les formes de lien ou d'enracinement qui asservissent, qu'il s'agisse de la mère ou, la terre-mère. Le temps obéit à cette même loi éclatée à travers une vision téléscopique : « [...] *the weightless child has already become a gum-chewing teenager, a computer-punching yuppy, a cancer-wracked mother, a putrefying corpse — oh!* » (*ibid.* : 51). Dans son étude sur Francis Bacon, Deleuze (1981 : 38) souligne précisément :

> Il est certain que la musique traverse profondément nos corps [...]. Elle s'y connaît en onde et nervosité. Mais justement elle entraîne notre corps, et les corps, dans un autre élément. Elle débarrasse les corps de leur inertie, de la matérialité de leur présence. Elle *désincarne* les corps. Si bien qu'on peut parler avec exactitude de corps sonore, et même de corps à corps avec la musique.

Roman réflexif par ses jeux de miroirs et ses autocritiques, « *More clichés* » (Huston, 1997 : 110), « *Yes. Sorry. Got a bit carried away there* » (*ibid.* : 160), métafictionnel — la narratice est romancière —, il est également anamorphose : « *Elisa, her name was, before it became Mother* » (*ibid.* : 156). Mais pour protéiforme qu'il soit, le roman montre les limites et l'incapacité de l'écriture à produire un texte chorale, polyphonique, simultané à l'image de la musique :

> *What exasperates me about writing is its successiveness. I don't mean chronological order (of course I am free to use flashbacks if I want), simply the fact of having to write the story a sentence at a time.* (Ibid. : 48.)

L'acte d'écriture témoigne également d'une fêlure et s'exprime en fragments, en ellipses, en syncopes qui trouvent leur prolongement stylistique et tonal dans l'humour et l'ironie parfois grinçante du

roman comme la métaphore de la dissonance. L'humour innerve, allège les images douloureuses, il reste l'antidote, l'anticorps qui assure la survie, « l'art des surfaces et des doublures » selon Deleuze (1969 : 166), qui permet cette remarque à la narratrice « *you're a funny girl you know* » (Huston, 1997 : 132) et souligne l'ambiguïté des voix du roman. Nancy Huston s'inscrirait à nouveau dans le constat de Linda Hutcheon (1991 : 98) au sujet des romancières canadiennes : « *women writers have never underestimated the subversive and disruptive power of humour.* »

Si l'ironie est au corps et à l'écriture ce que la syncope est à la musique, elle fait fonctionner le roman dans des registres doubles, de décalage, d'inattendu où l'écoute n'est pas l'entente. Les jeux sur les mots de collision plus que de collusion, le « *double-entendre* » (Huston, 1997 : 25) d'*Instruments of Darkness*, ce « pécheur » qui devient « pêcheur » (*ibid.* : 41) par la seule grâce d'un accent, nous invitent sur le chemin de ces doublures que revendique la narratrice : « *I too need to be double, duplicitous, two-timing, I thrive on division and derision* [...] » (*ibid.* : 24). Le *Trille du Diable* omniprésent dans le roman nous rappelle que « nous vivons-parlons deux » (Blanchot, 1980 : 126) et que les visions pures et lumineuses de Barnabé n'existent que grâce aux ténèbres qui les entourent.

L'anomalie créatrice d'une *scordatura* qui traverse le roman de part en part a donc ultimement contribué à donner à lire, à voir et à entendre une écriture de la dissonance, ce qui n'est pas sans rappeler la réflexion de Deleuze au sujet de l'écrivain « coloriste » et « musicien ».

Notes

1. Voir la nouvelle de Vladimir Nabokov, « Music » (1932), sur le même modèle (*Collected Stories*, Londres, Penguin, 1995, p. 333-337).
2. Concernant l'étroite relation entre l'âme et le corps, consulter le catalogue de l'exposition qui a eu lieu au Grand Palais à Paris, « L'âme au corps », *Arts et Sciences 1793-1993*, Paris, Gallimard, 1994. Voir les deux premiers chapitres, p. 1-120, « Lectures » et « Théâtre d'anatomie ».
3. Pour tout ce que touche le baroque, voir l'avant-propos de *Figurations de l'infini : l'âge baroque européen* de Benito Pelegrin, Paris, Seuil, 2000.

Bibliographie

Barthes, Roland (1953). *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.

Blanchot, Maurice (1980). *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard.

Csepregi Gabor (1999). « Le corps sonore : pour une phénoménologie du chant », dans *Corps et Science*, Paris, Liber, p. 105-115.

Deleuze Gilles (1969). *Logique du sens*, Paris, Minuit.

Deleuze Gilles (1981). *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 2 vol.

Deleuze Gilles (1993). *Critique et clinique*, Paris, Minuit.

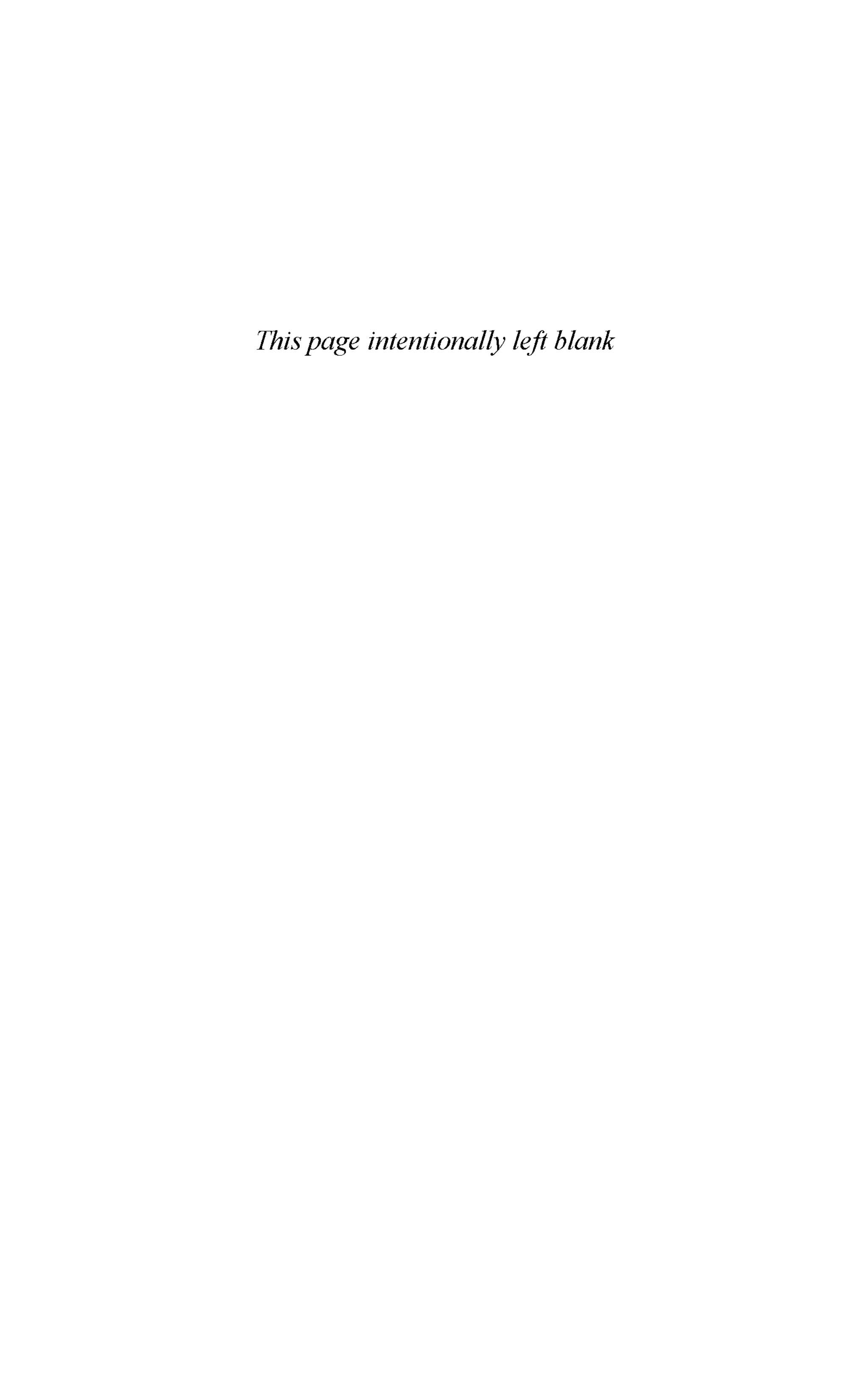
Durand Gilbert (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod (1re édition, 1969).

Huston, Nancy (1996). *The Goldberg Variations*, Montréal, Nuage Editions.

Huston, Nancy (1997). *Instruments of Darkness*, Toronto, Little Brown and Co.

Hutcheon, Linda (1991). *Splitting Images : Contemporary Canadian Ironies*, Toronto, Oxford University Press.

Hutcheon, Linda (1998). *The Canadian Postmodern : A Study of Contemporary English*, Toronto, Oxford University Press.



This page intentionally left blank

Les auteurs

Frank DAVEY est titulaire de la Chaire Carl F. Klinck de littérature canadienne à l'Université Western Ontario (Canada), fondateur et directeur de la revue *Open Letter*, directeur de la collection «The New Canadian Criticism» de Talonbooks, auteur de vingt et un livres de poésie et de onze ouvrages de théorie et de critique littéraires et culturelles, y compris *Post-national Arguments: The Politics of the Anglophone-Canadian Novel since 1967* (University of Toronto Press), *Canadian Literary Power, Margaret Atwood: A Feminist Poetics* (Talonbooks), *Surviving the Paraphrase* et *Reading Canadian Reading* (Turnstone Press).

Marta DVOŘÁK est professeure de littérature canadienne et postcoloniale à l'Institut du Monde Anglophone de l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Elle est Co-responsable du Centre d'études canadiennes.

Lise GABOURY-DIALLO est professeure au Collège universitaire de Saint-Boniface (Canada), membre du comité de rédaction des *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, coauteure avec Carol Harvey de *La littérature au féminin*, auteure de deux recueils de poésie, *Subliminales* (Éditions du Blé, 1999) et *Transitions* (Éditions du Blé, 2002).

Mary GALLAGHER a fait ses études au Trinity College Dublin et à l'Université de Paris VII et enseigne au Département de français au University College de Dublin. Elle est l'auteure d'un livre sur Saint-John Perse (Gallimard) et d'un ouvrage sur la littérature antillaise (Oxford University Press).

Catherine KHORDOC est professeure adjointe au Département de français de l'Université Carleton. Ses intérêts de recherches portent sur

les concepts du transnationalisme et du transculturalisme dans la littérature québécoise et francophone ainsi que sur les liens entre la littérature et les autres arts. Elle a publié des articles, entre autres, sur Francine Noël, Monique Bosco, Ernest Pépin et prépare actuellement un ouvrage sur le mythe de Babel dans la littérature francophone.

Christine KLEIN-LATAUD est professeure de stylistique française et de traduction au Glendon College de l'Université York (Canada), traductrice littéraire (œuvres de Margaret Laurence, de Miriam Waddington, de Steven Heighton, d'Isabel Huggan), membre du comité de rédaction de *TTR*, la revue de l'Association canadienne de traductologie. Ses recherches portent sur les figures de style, les problèmes traductologiques et l'écriture des femmes.

Jane KOUSTAS est professeure au Département de langues modernes à la Brock University, St. Catharines, Canada. Elle a également dirigé le Centre d'études canadiennes. Ses recherches portent sur le théâtre québécois, la traduction théâtrale et la traduction au Canada.

Christine LORRE est maître de conférences à l'UFR du Monde anglophone de l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, a publié des articles sur Clark Blaise, Bharati Mukherjee, Wayson Choy et Larissa Lai, et s'intéresse aux récits des écrivains canadiens d'origine chinoise.

Patricia-Léa PAILLOT est maître de conférences de langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes à l'IUFM d'Aquitaine (France), enseigne également à l'Institut d'études politiques de Bordeaux, a publié des articles sur Margaret Atwood, Adele Wiseman, Douglas Cooper et Elizabeth Hay.

David POWELL est professeur de français à l'Université Hofstra (New York), spécialiste de musique aussi bien que de littérature, auteur de *While the Music Lasts*, qui traite de la représentation de la musique dans les œuvres de George Sand, a publié des articles sur Sand, Mallarmé, Verlaine et Huston.

Pamela V. SING enseigne les littératures franco-canadienne, québécoise et française à la University of Alberta, est l'auteure de *Villages imaginaires : Édouard Montpetit, Jacques Ferron et Jacques Poulin* (Fides) et de plusieurs articles sur la littérature de l'Ouest franco-canadien.